DEUTSCHE VIERTELJAHRS SCHRIFT

FÜR

LITERATURWISSENSCHAFT

UND

GEISTESGESCHICHTE

32. JAHRGANG 1958 HEFT 3/JULI

J. B. METZLERSCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG

STUTTGART

POSTVERLAGSORT STUTTGART

DEUTSCHE VIERTELJAHRSSCHRIFT
FÜR LITERATURWISSENSCHAFT UND GEISTESGESCHICHTE

Begründet von Paul Kluckhohn und Erich Rothacker

Herausgegeben von Prof. Dr. Hugo Kuhn, München 22, Veterinärstraße 2
und Prof. Dr. Friedrich Sengle, Marburg/Lahn, Ketzerbach 14

Schriftleiter: Dr. Richard Brinkmann, Tübingen, Im Rotbad 30

INHALT HEFT 3/1958

Walter Muschg (Basel), Goethes Glaube an das Dämonische 321

Richard Brinkmann (Tübingen), Romantische Dichtungstheorie in Friedrich Schlegels Frühschriften und Schillers Begriffe des Naiven und Sentimentalischen. Vorzeichen einer Emanzipation des Historischen. Eduard Spranger zum 27. 6. 1958 344

Günther Jungbluth (Kopenhagen), Walthers Abschied 372

Paul Kluckhohn (Tübingen), Neue Funde zu Friedrich von Hardenbergs (Novalis) Arbeit am 'Heinrich von Ofterdingen' 391

Werner Volke (Tübingen), Ein unbekannter Brief Schillers (mit einem Faksimile des Briefes) 410

Hans Flasche (Marburg), Friedrich Schlegel und die Romania. I. Friedrich Schlegel und Portugal. Albin Eduard Beau zum 23. 12. 1957 gewidmet 417

Erich Loos (Köln), Die französische Literatur des 17. Jahrhunderts. Ein Forschungsbericht (1937-1957) 448

EINZELBESPRECHUNGEN

Wolfgang F. Michael (University of Texas), Krieg, Eduard: Das lateinische Osterspiel von Tours 470

Manfred Windfuhr (Marburg), Dietze, Walter: Junges Deutschland und deutsche Klassik. Zur Ästhetik und Literaturtheorie des Vormärz . . . 472

Hildegard Brenner (Berlin), Schumacher, Ernst: Die dramatischen Versuche Bertolt Brechts. 1918-1933 476

Eingesandte Bücher 479

Goethes Glaube an das Dämonische

Von Walter Muschg (Basel)

Noch immer steht Goethe wie eine Sonne über der deutschen Literatur. Steht diese Sonne auch schon tief im Westen, so empfinden viele ihre Glanzwunder desto beglückender und ahnen den Verlust, den ihr Untergang bedeuten wird. Goethe ist der Dichter des Lichts, der erfüllten Ruhe, der kosmischen Harmonie. So liebte ihn Stifter, so rühmte Gottfried Keller den Eindruck seiner Werke: »Nur die Ruhe in der Bewegung hält die Welt und macht den Mann; die Welt ist innerlich ruhig und still, und so muß auch der Mann sein, der sie verstehen und als ein wirkender Teil von ihr sie widerspiegeln will. Ruhe zieht das Leben an, Unruhe verscheucht es; Gott hält sich mäuschenstill, darum bewegt sich die Welt um ihn.« Richard Wilhelm fand in Goethe die Ruhe der altchinesischen Weisen, ihr Aufgehobensein im unteilbaren Sinn der Welt, und verglich ihn mit Laotse. So steht ja auch bei Dschuang Dsi: »Das Herz des Berufenen ist stille; darum ist es der Spiegel von Himmel und Erde.«

Diese Ruhe und Stille hat aber schon immer auch den Streit um Goethe erzeugt, der heute heftiger als je im Gang ist. Karl Jaspers stellte ihn 1947 in seiner Dankrede für den Frankfurter Goethepreis als Abschluß einer vergangenen Zeit hin. »Es gibt eine Empörung gegen das, was man wohl die harmonische Grundauffassung Goethes nennt, seine heidnische Weltbejahung. Denn die Anklage gegen das Leid der Welt, gegen die Herrschaft des Bösen verlangt den Schrei des Entsetzens und erträgt nicht das liebende Einverständnis mit der Welt im Ganzen. Wir haben Situationen kennengelernt, in denen wir keine Neigung mehr hatten, Goethe zu lesen, in denen wir zu Shakespeare, der Bibel, Aeschylus griffen, wenn wir überhaupt noch lesen konnten.« Die Antwort von E. R. Curtius, der diesen Vorbehalt ein Verbrechen an Goethe nannte und erklärte, dieser dürfe nicht an der verwüsteten Gegenwart, sondern die Gegenwart müsse an Goethe gemessen werden, wirkte nicht überzeugend, weil sie den Zweifel nicht ernst nahm und zu starr am schöngeistigen Mythus von Goethe festhielt, wie er seit Gundolfs Buch im Schwang ist. Unsere Schreckenszeit sieht an diesem abendlich leuchtenden Gestirn nicht nur die überwältigende Lichtfülle, son-

dern auch Trübes und Gefährliches, das dem kanonischen Bild des Klassikers widerspricht. Die Ansichten stehen sich unversöhnlich gegenüber, und ihre Vertreter scheinen oft von verschiedenen Dingen zu reden, wenn sie Goethe sagen.

In diesem Streit spielt der Begriff des Dämonischen eine bedeutende Rolle[1]). Goethe selbst hat ihn ins Zentrum seines Denkens gestellt. Die wichtigste Stelle ist der Schluß von 'Dichtung und Wahrheit', wo er die Schilderung seiner Jugend in das Bekenntnis zu dieser geheimnisvollen Macht über seinem Leben ausmünden läßt. Er erzählt dort die Begleitumstände seines Entschlusses, die Einladung nach Weimar anzunehmen, die seinem Leben die entscheidende Wendung gab. Die Flucht aus seinen Bräutigamsnöten auf den Gotthard hat ihm keine Lösung seines inneren Konflikts gebracht; er kehrt nach Frankfurt zurück und verstrickt sich aufs neue in die Liebe zu Lili Schönemann, die bereit wäre, mit ihm nach Amerika zu gehen, um der Ungewißheit ein Ende zu machen. Aber die alte Eifersucht wacht in Goethe wieder auf, alles scheint ihm gegen diese Verbindung verschworen, er steht unentschiedener als zuvor in einem »Vorhof der Hölle« und durchlebt eine monatelange, »noch in der Erinnerung beinahe unerträgliche Qual«, aus der er sich nicht befreien kann. In dieser Stimmung beginnt er den 'Egmont' zu schreiben, das Drama des unbeirrbar seiner inneren Stimme gehorchenden, durch das Glück der Liebe sicher gemachten Götterlieblings. An dieses Drama knüpfen die Ausführungen über das Dämonische an. Goethe sagt, er habe sich nach seiner Gewohnheit hinter ein Bild geflüchtet, um sich vor diesem furchtbaren Wesen zu retten; dieser Satz ist offenbar im Zusammenhang mit seiner auffallenden Unentschlossenheit gegenüber Lili zu verstehen. Sie wird noch dadurch verstärkt, daß sich mehrere Auswege aus seiner unhaltbaren Lage abzuzeichnen beginnen. Das weimarische Fürstenpaar hat ihn eingeladen, besucht ihn jetzt und trifft eine Abrede mit ihm, die aber durch seltsame Zufälle in nichts zu zerrinnen scheint, weil der Wagen, der ihn abholen soll, ausbleibt. Goethe, der schon überall Abschied genommen und seine Koffer gepackt hat, muß sich im Elternhaus verborgen halten und schließlich auf den Vorschlag seines spöttisch lächelnden Vaters eingehen, nach Italien zu reisen, wenn zu

---

[1]) Genannt seien: Max Morris, Goethe-Studien 1, 13f. (1902). Karls Jaspers, Psychologie der Weltanschauungen 193f. (1954). Rudolf Otto, Das Heilige 161f. (1918). Werner Schultz, Die Bedeutung des Dämonischen für Goethes Faust (Dichtung und Volkstum 1941). August Raabe, Das Erlebnis des Dämonischen in Goethes Denken und Schaffen (1942, ein wortreich nichtssagendes Buch). Paul Hankamer, Spiel der Mächte 112f. (1943). Benno von Wiese, Das Dämonische in Goethes Weltbild und Dichtung (1949); ders., Die deutsche Tragödie von Lessing bis Hebbel 77f. (1952). Heinrich Weinstock, Die Tragödie des Humanismus 237f. (1953).

einer bestimmten Stunde weder Wagen noch Nachricht eingetroffen seien. Da er vergeblich wartet, bricht er in den Süden auf, macht aber noch in Heidelberg Station, wo er bei einer vertrauten Freundin einen Rat zu finden hofft. Dieser fällt aber anders aus, als er heimlich gewünscht hat; sie hält den Verzicht der Verlobten für richtig und rückt mit dem Plan heraus, Goethe solle nach der Rückkehr aus Italien am Mannheimer Hof Fuß zu fassen suchen, wo sie bereits eine andere Braut für ihn weiß. Seine Ratlosigkeit ist auf dem Gipfel, ein Knäuel von Möglichkeiten hat sich gebildet, die Karten sind gemischt, alles scheint dem Zufall überlassen – »und so entsteht gerade das Element, worin und worauf das Dämonische so gern wirkt und uns nur desto schlimmer mitspielt, je mehr wir Ahnung von seiner Nähe haben«. Bis tief in die Nacht bedrängt ihn die unternehmungslustige Freundin mit ihren Projekten, da hört er im Schlaf ein Posthorn und hält gleich darauf den Brief in der Hand, der alles entwirrt. Der Weimarer Wagen, durch natürliche Zufälle verspätet, wartet in Frankfurt auf ihn. Es fällt Goethe wie Schuppen von den Augen, er schämt sich seiner Unsicherheit und weiß augenblicklich, was er zu tun hat. Eine heftige Szene mit der Freundin endet damit, daß er sogleich die Rückfahrt nach Frankfurt antritt und sich von der trügerischen Sibylle mit Egmonts Ausruf von den Sonnenpferden der Zeit und der rasenden Fahrt des Schicksalswagens verabschiedet. Es sind die letzten Worte von 'Dichtung und Wahrheit'.

Diese Episode zeigt wie kaum eine andere Goethes Verhalten im Spiel des Lebens. Er ist ein Mensch, der erstaunlich unsicher zwischen den Entscheidungen schwankt und auf ein Zeichen wartet, das ihm die Richtung weist. Außerstande, den Knoten zu zerhauen und auf eigene Faust zu handeln, überläßt er die Verantwortung einer höheren Macht, die an seiner Stelle handelt. Betrachtet man den Bericht als psychologisches Dokument, so liegt es auf der Hand, daß diese höhere Macht nichts anderes als das mythische Gegenbild zur eigenen Entschlußunfähigkeit ist, eine religiöse Entsprechung zur Wunschgestalt Egmonts. So unsicher Goethe vor dem Eintreffen des Zeichens ist, so blindlings unterwirft er sich ihm, wenn es kommt. Woher weiß er, daß er nicht nach Italien und nicht nach Mannheim, sondern nach Weimar zu gehen, daß er nicht zwischen Lili und jener andern zu wählen hat? Er kann es nicht vernünftig begründen, er nimmt das Orakel als eine Offenbarung an, der er traumwandlerisch gehorcht. Daß es richtig war, geht noch für den alten Goethe aus den Folgen seiner Handlungsweise hervor, was ja auch nicht logisch, sondern das Argument eines Schicksalsgläubigen ist. Der Verfasser von 'Dichtung und Wahrheit' rückt sein Zurückweichen vor der Ehe und seine folgenschwere Fahrt nach Weimar, die schon zu seinen Lebzeiten Anlaß vieler Kritik war, in das Licht eines höheren Geschehens, das man nur gelten lassen kann, wenn man seinen Glauben teilt. Daß dieser Glaube nicht unanfechtbar ist, bezeugte er später selbst,

als er gegenüber Eckermann die Liebe zu Lili die erste und letzte große Liebe seines Lebens nannte und hinzusetzte, er sei seinem eigentlichen Glück nie so nahe gewesen wie damals. »Die Hindernisse, die uns auseinanderhielten, waren im Grunde nicht unübersteiglich – und doch ging sie mir verloren!« (5. März 1830). Sie »ging ihm« verloren, weil er sich durch das Schicksal von ihr trennen ließ, und das Schicksal war sein eigener unbewußter Widerstand gegen diese Verbindung.

Man darf Goethes Äußerungen über das Dämonische nicht so theoretisch auffassen, wie es meist geschieht. Hinter ihnen stehen viele ähnliche Episoden seines Lebens, hinter dem abstrakten Begriff des Dämonischen die Tatsache, daß Goethe in handgreiflicher Weise an das Wirken von Dämonen glaubte. Wie ernst es ihm damit war, erkennt man nicht nur aus dem starken abergläubischen Einschlag seiner Selbstbiographie, sondern auch aus vielen Wendungen in seinen Briefen und Gesprächen. Aberglaube heißt auch bei Goethe Glaube an das Walten übersinnlicher Wesen. Der Ton, in dem er von den Dämonen spricht, ist sehr verschieden, bald scheu und erschüttert, bald grimmig oder witzig, aber immer der Ton eines Mannes, der diese Dinge für selbstverständlich hält und über sie Bescheid weiß. Vor allem in seiner dichterischen Arbeit richtete er sich darnach. Er hielt seine Einfälle für Geschenke von oben und achtete fromm auf die Umstände seines Schaffens, »ja er wartete öfters«, erzählt Riemer, »wie ein römischer Augur auf Vogelflug und Omen, daß sich etwas ereigne, ihm aufgehen, ins Haus kommen werde, welches zum Abschluß seiner Arbeit dienen könne«. Er wußte sich von »treuen« und »feindseligen« Dämonen umgeben und ließ sich auch in seinem menschlichen Verhalten dadurch beeinflussen. Schon der »Altar des guten Glücks«, den er zur Erinnerung an das geglückte Wagnis der zweiten Schweizerreise im Weimarer Park errichtete, war ein Dankaltar für einen guten Dämon. Aus »Aberglauben« verheimlichte er sorgfältig seine Flucht nach Rom, weil er fürchtete, daß er sonst nicht hinkommen werde (zu Eckermann 10. Februar 1829). Er erfuhr aber auch, daß die Dämonen zweideutig reden und man immer in Gefahr ist, sich in ihnen zu täuschen. Als er sich in Rom schweren Herzens zur Heimkehr rüstete, trat »eine ganz eigene Versuchung« an ihn heran, die er »als einen Wink höherer Dämonen« ansah, daß er in Rom bleiben solle. Es wurde ihm unter der Hand eine griechische Statue zum Kauf angeboten, und er begann die Erwerbung dieser »Tänzerin oder Muse« zu betreiben, bis ihm Bedenken sachverständiger Freunde die Schwierigkeiten dieses Plans klarmachten und sein »Aberglaube«, dessen Wunschcharakter hier leicht zu durchschauen ist, vor ihnen kapitulierte. Aber noch dem Künstlerfreund Zelter gegenüber äußert er ganz offen seine Überzeugung, daß die Dämonen »ihre Pfoten in all dem Spiel haben«. Ein tiefes Erlebnis dieser Art meldet er ihm mit den Worten: »Was der Mensch denkt, wird anders gelenkt, es sei nun, daß sich die obern

oder untern Dämonen dareinmischen.« Er meint jenes Vorkommnis, das zeigt, wie er noch im Alter gewohnt war, das letzte Wort einer höheren Instanz zu überlassen und ihren Spruch genau zu befolgen. Er war im Sommer 1816, nach dem Tod Christianes, den er auch als »Wink« aufgefaßt haben mag, der Versuchung erlegen, noch einmal zu Marianne von Willemer zu fahren; da brach hinter Erfurt der Wagen, er kehrte sogleich um und verzichtete für immer auf ein Wiedersehen. Nach seiner Erfahrung stand der geniale Mensch durchaus im Zusammenhang mit diesen unbekannten Kräften. »So kann ich mich des Gedankens nicht erwehren«, sagte er zu Eckermann, »daß die Dämonen, um die Menschheit zu necken und zum besten zu haben, mitunter einzelne Figuren hinstellen, die so anlockend sind, daß jeder nach ihnen strebt, und so groß, daß niemand sie erreicht« (6. Dezember 1829). Geniale Eingebungen seien »dem Dämonischen verwandt«, das übermächtig mit dem Menschen tue, wie es ihm beliebe, und dem er sich bewußtlos hingebe, während er aus eigenem Antrieb zu handeln glaube.

Dämonenfurcht ist weder heidnisch noch christlich, sondern Ausdruck elementaren religiösen Gefühls[2]). Das Dämonische ist der Stoff, aus dem die Götter entstehen. Auch die Bibel ist voll davon, das Alte Testament enthält in den Erzvätergeschichten oder etwa in der Erzählung von Saul Zeugnisse dafür, und im Jahwe vom Sinai steht dem Abendland das großartigste Bild einer dämonischen Gottheit vor Augen. Der Dämon ist die archaische Form des Göttlichen, der verkörperte Schauder vor dem Unfaßbaren des Seins, dem sich der Gläubige der Naturreligion zitternd unterworfen weiß. Als Elementargottheit ist der Dämon zugleich gut und böse, herrlich und schrecklich, lockend und furchterregend. Er greift als mysterium tremendum nach dem Menschen, um ihn zu segnen oder zu vernichten; noch sein Segen ist voll Grauen, noch sein Zorn eine Begnadung. In jedem Ding, jedem Haus oder Baum oder Berg, aber auch in jedem Menschen wohnt ein solches Wesen, das mit Opfern und Riten beschwichtigt werden muß. Werk eines Dämons ist jedes wichtige Ereignis oder Naturphänomen,

---

[2]) Zum Folgenden vgl. L. Lévy-Bruhl, Le surnaturel et la nature dans la mentalité primitive (1931); ders., La mythologie primitive (1935); J. G. Frazer, Der goldene Zweig 7of. (deutsch 1928) und besonders Paul Tillich, Das Dämonische, ein Beitrag zur Sinndeutung der Geschichte (1926). Tillichs Schrift dürfte durch R. Ottos Buch 'Das Heilige' angeregt sein, das zwar am Numinosen beiläufig den Einschlag des Dämonischen erwähnt, dieses aber nur als primitive Vorstufe der höheren Religiosität gelten läßt. So findet Otto auch in Goethes Begriff des Dämonischen alle Momente des Numinosen, die aber bei ihm nicht über die heidnische Vorstufe hinausgelangt seien; »mit seinen eigenen Begriffen vom Göttlichen hat er sie nicht auszugleichen gewußt« (Das Heilige 164). Tillich sieht dagegen im Erlebnis des Dämonischen das Kennzeichen aller ursprünglichen Religion.

besonders Krankheit und Tod, Krieg und Unwetter, die unerhörte Tat eines Einzelnen oder einer Gruppe. Ihnen kann nur mit Hilfe anderer Dämonen begegnet werden. Die Dämonen sind die unberechenbare Tiefe der Dinge, die zum Menschen der Urzeit noch so gewaltig spricht, daß er sie in fürchterlichen Sinnbildern anbetet. Denn jede urtümliche Gottheit wirkt sowohl schaffend wie zerstörend, derselbe Vogel bringt von links fliegend Glück, von rechts Unheil. Das Schrecknis des Dämons liegt eben darin, daß es ihm gegenüber keine Sicherheit gibt. Die Dinge können sich jederzeit entsetzlich verändern, ihre Form zerbrechen; sie sind nicht tot, sondern von Kräften bewohnt, vor denen sich der Mensch behaupten muß. Noch die griechische Tragödie ist davon erfüllt. Als höchstes Numen erscheint in ihr die Moira, das vom Menschen unabhängige gute oder böse Verhängnis, das nicht begriffen, nur hingenommen werden kann, wenn es sein Opfer ereilt. Der Schluß der Orestie, wo die durch den Muttermord aufgebrachten Eumeniden von Athene besänftigt und mit feierlichen Zeremonien aus Fluch- in Segengottheiten verwandelt werden, stellt den einzig möglichen Weg dar, der zur Befreiung von der Dämonenfurcht führt.

Schicksalsangst und Dämonenfurcht sind auch bei Goethe Ausdruck einer triebhaften Sinnlichkeit und Naturnähe. Er hat sie nicht gesucht, sondern unter ihnen gelitten und um Befreiung von ihnen gerungen. Das »Dämonische« hat bei ihm noch nicht den faden Geschmack des heutigen Allerweltsworts für das unheimlich Interessante, faszinierend Diabolische, aber auch nicht mehr den Sinn des eindeutig Teuflischen, mit dem das Mittelalter die antiken Götterwesen belegte. Als Sohn des aufgeklärten Jahrhunderts stand er dem primitiven Fetischglauben an die Dinge fern. Er war zu keiner Zeit seines Lebens ein vor unfaßbaren Heimsuchungen zitternder Visionär, weder ein einfältiger Bauer mit urtümlichen Gesichten wie der Prophet Amos noch ein seinen Halluzinationen ausgelieferter romantischer Neurotiker wie Hoffmann. Der Kampf mit dem Engel, die ausgerenkte Hüfte blieben ihm erspart. Jede Würdigung seines Verhältnisses zur dämonischen Sphäre muß davon ausgehen, daß es ihm möglich war, sich von ihr zu distanzieren. Er besaß eine echte Witterung für sie und hielt das Übersinnliche bis ins Alter für etwas schlechthin Gegebenes, über das er wohl lästern, aber nicht spotten konnte. Doch sein Aberglaube war ein Stück seiner gesunden Natur, seiner geistigen Freiheit – das ist die Größe, aber auch die Grenze und das nicht ohne weiteres Verständliche seiner visionären Anlage. Er empfand sie von Anfang an als Voraussetzung seines Dichtertums, was bei keinem wirklich den Dämonen Verfallenen denkbar ist. So nahe er dem Übersinnlichen stand, so stand er ihm doch nur nahe und ließ sich von ihm als Dichter erschüttern. Er steht eigentümlich in der Mitte zwischen heller Bewußtheit und dunklem Verhängnis, weshalb man ihn immer wieder zu hell oder zu dunkel sieht oder sein Verhalten als widerspruchsvoll, ja un-

wahr beurteilt. Am deutlichsten zeigt sich diese Freiheit gegenüber dem Verhängnis in seinen Berührungen durch den Dämon Eros, die ihn weniger entscheidend trafen, als es den Anschein hat. Sein im Vernunftjahrhundert wurzelndes, von dessen irrationalen Unterströmen gespeistes Lebenswerk ist ein denkwürdiges Beispiel dafür, daß große Dichtung – wie vielleicht alle große Kunst – als ein Heraufholen uralter seelischer Regungen verstanden werden muß. Das Dämonische wurde bei Goethe zum Gegenstand der Poesie.

Man darf also jedenfalls nicht glauben, diese Erfahrung sei ihm erst im Alter aufgegangen, weil der Begriff des Dämonischen erst beim alten Goethe auftritt. Das Erscheinen eines Begriffs zeigt ja immer an, daß eine Sache zum Objekt des Denkens geworden ist. Der junge Goethe stand der dämonischen Sphäre noch so nahe, daß er nicht über sie reflektieren konnte. Der 'Faust', der 'Werther', der 'Prometheus' beweisen, daß er sich selbst dämonisch verstand. In gewissem Sinn, eben als Dichter, war er es tatsächlich. Als dämonischer Dichter wühlte er seine Zeitgenossen auf, fühlte er sich als Gefäß einer geheimnisvollen Kraft und wußte er sich von einem »fatum congenitum« getrieben, so daß er den lieben Gott der Kirche gern das »liebe Ding« nannte, »das sie Gott heißen, oder wie's heißt« (an Auguste v. Stolberg 15. April 1775). Das Dämonische seiner Dichtergabe erlebte er vor allem darin, daß sie ihn instand setzte, seiner Gefahren durch dichterische Beschwörung Herr zu werden. Die bindende und lösende Kraft des Wortes, des Bildes wurde durch ihn auf eine Weise erneuert, für die es nur bei Shakespeare ein Vorbild gab. Dichtung aber war ihm Natur, und so sah er auch diese als ein Spiel rätselhafter Mächte, die er in Liedern wie 'Willkommen und Abschied', in Balladen wie dem 'König in Thule' mit ungebrochener sinnlicher Gewalt zu verkörpern wußte. Sein Kraftgefühl zog ihn auch zu den alten Ketzerbüchern, in denen Dämonismus und Magie als literarisches Erbe weiterlebten. Die heidnischen Naturgötter waren ja mit dem Sieg des Christentums nicht ganz untergegangen, sie hausten in einem Zwischenreich zwischen Mensch und Gott, und die alten Beschwörungsbräuche lebten als schwarze Magie weiter. In dieses Zwischenreich waren schon immer jene unruhigen Geister eingedrungen, denen das zur Morallehre verdünnte Kirchendogma nicht genügte, weil sie sich als Träger einer schöpferischen Kraft empfanden und den deus absconditus, das gestaltlos-unbekannte Göttliche hinter den bekannten Gottesbildern suchten.

Dem Mann Goethe ist die Natur nicht mehr mit Geisterwesen bevölkert, sondern Gegenstand der Forschung. Viel Dunkles in ihr hellt sich seinem Denken zum gesetzlichen Geschehen auf[3]). Aber vieles in ihr bleibt ihm

[3]) Ein Beispiel dafür ist die Stelle in der 'Farbenlehre', wo er den Feuerschein hinter dem Pudel im 'Faust' zitiert und dazu bemerkt: »Vorstehendes war schon lange aus dichterischer Ahnung und nur im halben Bewußtsein geschrieben, als

nach wie vor rätselhaft: außergewöhnliche Menschen und Ereignisse, unter diesen besonders die Gewalt der Leidenschaften, vor allem der erotischen. Da glaubt auch der Mann noch an ein unfaßbares Geheimnis. Wenn zwei Menschen sich liebten, sagt er zu Eckermann, komme »als ein mächtiges Drittes noch das Dämonische hinzu, das jede Leidenschaft zu begleiten pflegt und das in der Liebe sein eigentliches Element findet« (25. März 1830). Auch die Kunst, vor allem die Dichtung und die Musik, versteht er zeitlebens so. »In der Poesie ist durchaus etwas Dämonisches, und zwar vorzüglich in der unbewußten, bei der aller Verstand und alle Vernunft zu kurz kommt und die daher auch so über alle Begriffe wirkt. Desgleichen ist es in der Musik im höchsten Grade, denn sie steht so hoch, daß kein Verstand ihr beikommen kann, und es geht von ihr eine Wirkung aus, die alles beherrscht und von der niemand imstande ist, sich Rechenschaft zu geben. Der religiöse Kultus kann sie daher auch nicht entbehren; sie ist eins der ersten Mittel, um auf die Menschen wunderbar zu wirken« (zu Eckermann 8. März 1831). Zu diesem Glauben gehört auch Goethes Verehrung der Gestirne, zu der er sich in den ersten Sätzen von 'Dichtung und Wahrheit' bekennt. Die astrologisch verstandenen Sterne sind ja dämonische Mächte.

Die Summe aus alldem zieht der Satz in den 'Maximen und Reflexionen': »Der Aberglaube ist die Poesie des Lebens, deswegen schadets dem Dichter nicht, abergläubisch zu sein.« Er bezeichnet, allerdings schon in abgeschwächter Form, genau Goethes Stellung zwischen Dämonismus und rein diesseitiger Kunst. Motive des Aberglaubens erfüllen seine Dichtung auf weite Strecken so sehr, daß er, zur Verwunderung der Deutschen, im Ausland schon immer als Romantiker angesehen wurde. Auch wenn man nur die greifbaren Wesen dämonischer Art aufzählt, wird die Reihe unabsehbar. In den frühen Werken brechen sie noch wie geglaubte Mythen der nordischen Dämmerwelt in das Leben der Menschen ein, die ihnen wehrlos erliegen. Der Erlkönig ist weder gut noch böse, er ist ein Wesen aus einer andern Welt. Das Wasserweib in der Ballade, das den Fischer in die Tiefe zieht, verheißt die Seligkeit des Untergehens, und auch die Irrlichter im 'Untreuen Knaben', die Tierhexen im Zigeunerlied sind Goethes Seele entsprungen. Der Erdgeist ist der größte vom jungen Goethe beschworene Dämon: zeugend und vernichtend, herrlich und furchtbar, wie kein Mensch es erträgt. In ihm gipfelt die dämonische Anschauung vom Künstlergenius, die in den jugendlichen Entwürfen und Bruchstücken niedergelegt ist. Denn schon der junge Goethe gestaltet das Dämonische immer als Gleich-

bei gemäßigtem Licht vor meinen Fenstern auf der Straße ein schwarzer Pudel vorbeilief, der einen hellen Lichtschein nach sich zog: das undeutliche, im Auge gebliebene Bild seiner vorübereilenden Erscheinung« (Nachträge, Physiologe Farben).

nis des Dichtertums. Auch der im 'Sturmlied' und im 'Wanderer' zitierte Genius, der zur Hölle fahrende Trunkene im Dithyrambus 'An Schwager Kronos', Prometheus und Ganymed, Mahomet und Faust, Caesar und Sokrates, Shakespeare und Erwin von Steinbach verkörpern ihm den halbgöttlichen Schöpfermenschen, der aus sich selbst allmächtig ist. Er verherrlicht in ihnen den schicksalhaften Lauf des Genies über Grate und Gipfel und seine Bereitschaft, im Abgrund zu zerschellen. Dämonie bedeutet immer Sprengung der menschlichen Masse, scheinbar sinnlose Zerstörung. Als dämonisches Genie, das sich auf solche Vorbilder beruft, ist der junge Goethe durchaus tragisch gesinnt. Der 'Faust' faßt alle diese Bilder und Stimmungen zusammen, liegt aber schon unter dem Wetterleuchten der Krise. Fausts Bündnis mit der Geisterwelt ist ein Weg der dämonischen Selbstzerstörung, die im ersten Teil noch in der Schwebe bleibt. Eben deshalb steigt der jenseitige Spuk hier in solchen Formen auf, daß dieses Werk geradezu die dämonische Weltsicht für die moderne Menschheit wieder heraufführte. Was wüßten wir ohne den 'Faust' von ihr! Nur bei Grimmelshausen und seinen vergessenen Hintermännern, den alten Nekromanten und Theosophen, ist sie in der Neuzeit noch so zu finden. Auf dem Brocken erglüht in der Walpurgisnacht die Erde von innen heraus in heidnischem Feuer, wird an allen Ecken und Enden lebendig und wimmelt von den Ausgeburten der Nacht. Doch auch diese Visionen sind nicht mehr geglaubter Mythus wie bei Grimmelshausen, sie sind dichterisches Gleichnis für die Naturnähe des Genies.

Deshalb war es möglich, daß Goethe in den ersten Weimarer Jahren diesen Gesichten zu entrinnen versuchte. Das Grauen vor dem Weg »hinüber« packte ihn, er begann sich selbst zu verleugnen und seiner Jugend abzuschwören. Der Geliebte der Frau von Stein unterwarf sich der asketischen Reinigung seines chaotischen Wesens und lernte das Heilige verehren. Da er seine Natur nicht vollständig brechen konnte, suchte er sie zum Guten zu wenden, indem er sich vom Kult der untern, dunklen Dämonen zum Dienst an den obern, hellen bekehrte, die ihn menschlich machen sollten. Er trieb die bösen, gefährlichen Geister in sich mit Hilfe der guten Geister aus, an die er sich nun so ausschließlich hielt, daß er in die Nähe des christlichen Erlösungsglaubens geriet. Aber dämonengläubig blieb er auch so, es war nur weiße statt schwarzer Magie, und wenn er jetzt die eigene Person zum Gegenstand seiner dichterischen Beschwörungen machte, war es immer noch Befreiung aus eigener Kraft. In 'Ilmenau' stellt er sich als Gezeichneten, aber aus schwerem Traum Erwachenden dar, der genesend mit den Menschen zu leben bereit ist und um Schonung bittet. Die Heilung des Orest in der 'Iphigenie', eine hochstilisierte, alles Furienschreckens bare und mehr christlich als antik empfundene Szene, ist das Sinnbild seiner Gesundung. Auch jetzt erfüllte ihn aber das Bewußtsein dämonischer Kraft

noch so stark, daß er imstande war, die Geliebte durch die Gewalt seiner Sehnsucht körperlich in seine Arme zu führen (zu Eckermann 7. Oktober 1827). Deshalb entstand neben dem Priesterinnendrama voll Tempelstille der 'Torquato Tasso', das Drama des an seiner Dämonie zerbrechenden Dichters. Seine endgültige Fassung stellt die Selbstzerstörung des Genies in der überharmonisierten Sprache der 'Iphigenie' dar, gestaltet also das Dämonische in einer antidämonischen Form, die wie ein Gegenzauber wirkt. Trotz der schönen Maske zeigt diese Dichtertragödie deutlich genug, warum Goethe den Dichter dämonisch verstand. Tasso leidet an seiner Doppelnatur; was ihn groß macht, vernichtet ihn zugleich. Goethe wußte, daß das Gute in ihm auch sein Böses war, das ihn zerstören konnte. Daß er dieses Verhängnis jetzt zu gestalten vermochte, beweist, daß er seiner Herr geworden war. Es beweist aber auch, daß er die elementare Beziehung zum Dämonischen verloren hatte.

Mit der eigenen Person entdämonisierte sich ihm die Natur. Aus einem allgebärenden, allverschlingenden Ungeheuer verwandelte sie sich in die heilige Mutter, die ihre Kinder hegt und leitet. Der Mond, der Faust behext, und der Granit des Brockens wurden aus Zeugen der Walpurgisnacht zu Zeugen des Heiligen, das Goethe jetzt anrief, zu immer noch persönlichen Wesen, mit denen er sprechen konnte, außermenschlichen Gestalten des Guten in ihm selbst. So schwebt auch der Geier über dem Eingang der 'Harzreise im Winter', als ein guter Dämon von erhabener Fremdartigkeit. Das Schreckliche ist in diesen Bildern nicht ganz verschwunden, aber es hat sich ins Weltall hinaus verzogen, wo es scheu als Riß in der Schöpfung geahnt wird. Die Gesänge der Iphigenienzeit stehen alle unter der Drohung, die von den »Göttern« her als »Schicksal« auf den Menschen lastet. Dieses höchste Numen der Tragödie bleibt über der humanen Welt des klassischen Goethe bestehen, als Name für eine Unfreiheit, die über den Menschen verhängt ist. Von diesem unlösbaren Rätsel des Daseins singt der Harfner im 'Wilhelm Meister', der die himmlischen Mächte anklagt, daß sie den Menschen unschuldig schuldig werden lassen. Vor ihm warnt Iphigenie im Lied der Parzen von der Ungerechtigkeit der Götter, die ihre Herrschaft brauchen, wie es ihnen gefällt. Der Hymnus 'Das Göttliche' nennt die Natur unfühlend, weil die Sonne über Böse und Gute leuchtet, und mahnt zum Gutsein, damit der Glaube an gute Götter erhalten bleibe. Die Hymne 'Grenzen der Menschheit' duckt sich furchtsam unter dem Unbegreiflichen: »Denn mit Göttern soll sich nicht messen irgend ein Mensch.«

Fromme Ehrfurcht vor dem Schicksal ist etwas anderes als panische Angst, aber doch nicht ohne Zusammenhang mit ihr. Diese Ehrfurcht blieb Goethes Religion, weil er die »trüben Notwendigkeiten« nie ganz aus den Augen verlor. Doch seit der Rückkehr aus Italien fühlte er sich gerettet, von der Angst befreit. Die naturmythischen Motive seiner klassischen Bal-

laden – der Besen im 'Zauberlehrling', die wandelnde Glocke, die unholden Schwestern im 'Getreuen Eckart', die Gespenster im 'Totentanz' – sind keine gefährlichen Spukwesen mehr. Auch das schönste von ihnen, der Vampyr in der 'Braut von Korinth', besitzt eine klare Körperlichkeit, die verrät, daß jetzt auch der Dämon der Liebe entzaubert ist. Vollends die aus einer rosigen Wolke sich bildende »schöne Göttin« Euphrosyne ist, wie schon die Göttin der Wahrheit in der 'Zueignung', eine in artistischem Spiel ausgeformte Allegorie. Solche weiblichen Genien ohne echte religiöse Aura erscheinen in Goethes klassizistischen Werken immer wieder. In den Römischen Elegien und den auf sie folgenden homerisierenden Versidyllen nennt er häufig die Musen und läßt Amor als schalkhaften Helfer der Liebenden auftreten. Das sind nur noch schattenhafte, wenn auch stimmungsvolle Dekorationen; der mythologische Apparat des Rokoko mit seinen Grazien, Parzen und Nymphen behauptet das Feld und verflüchtigt sich immer mehr ins Literarische. Im umgearbeiteten 'Wilhelm Meister' wird der auf dem Theater mitspielende Geist zur Maskerade, der heilig-wahnsinnige Harfenspieler zum kranken Verbrecher, die geheimnisvolle Mignon zur Frucht blutschänderischer Liebe. Dieser Goethe rühmt die Natur behaglich als die beste Künstlerin und erschafft aus dem Handgelenk gute Geister, wie die Gelegenheit, die Verschwiegenheit, die Phantasie, die er heiter zu beleben versteht. Noch in den Sonetten von 1807 treibt Amor sein zierliches Wesen. Nur gelegentlich schimmert auch aus diesen rein ästhetisch aufgefaßten Spielfiguren ein Glanz, der erkennen läßt, daß sie nicht von Wieland stammen.

Aber die »ungeheuren Weltbegebenheiten«, die mit der Französischen Revolution ins Rollen gekommen waren, konnten auf die Dauer so nicht beschworen werden. Dieser Ausbruch der Dämonen stellte auch Goethes Sicherheit wieder in Frage. Der Tod Schillers, der militärische Zusammenbruch Deutschlands, das drohende politische Chaos und lebensgefährliche Krankheiten brachten über den Alternden noch einmal eine Krise, die seine geistige Verfassung von Grund auf änderte. Sein übersteigertes klassisches Dogma versank, wie einst sein jugendliches Dogma der Ekstase versunken war. Was im 'Tasso' begonnen hatte, vollendete sich in einem höchsten Triumph. Goethe öffnete sich seinen überwunden geglaubten Jugendvisionen wieder, jedoch nicht mehr als tragisch Gefährdeter und dämonisch Versuchter, sondern als völlig frei über sie verfügender Künstler. Erst jetzt erreichte er, was nur ihm zu erreichen möglich war, verwandelte er sich bewußt aus einem dämonischen Dichter in den Dichter des Dämonischen. Die »schwankenden Gestalten« der Frühzeit nahten sich ihm wieder, ohne ihn unmittelbar zu bedrohen, als Bilder der Phantasie, mit denen er spielte, weil sie nur noch »Idole« seines Wissens um das Leben waren. Man braucht diese Bilder seiner Altersphantasie nur mit Shakespeares dämonischen Wesen

zu vergleichen, um sich davon zu überzeugen. Nie wurde die Witterung für das Elementare so restlos ins Ästhetische umgebogen wie in Goethes Altersdichtung, nirgends der Mythus zugleich so erschütternd und unverpflichtend in Schönheit verwandelt, nie war ein Dichter so in der orphischen Unterwelt zu Hause und ihr doch nicht verfallen. Auch die unheimlichsten Gesichte, die Müttervision oder Mephisto als Phorkyas, verbreiten kein Grauen, sondern sind Stoff für eine Meisterschaft, die das Selige wie das Grausige frei zum Kunstwerk bindet. Diese Kunst ist durch eine Wand von Goethes gelebtem Leben getrennt, das um den Begriff der Entsagung gravitiert. Das ist der Gegenbegriff zum Begriff des Dämonischen, der Damm gegen alles Formlose der angeborenen Menschennatur, die Forderung der Überwindung alles Unbewußten, Triebhaften. Die 'Wanderjahre' und andere Lehrwerke zeigen, wie der Mensch dazu gelangt, mehr zu sein als ein blindes Stück Natur: er kann sein Schicksal mitbestimmen, indem er sich bildet und einem sittlichen Gebot unterwirft. In der 'Pädagogischen Provinz' wird zur Religion der Ehrfurcht erzogen, die »niemand mit auf die Welt bringt«; ihre höchste Form ist die Ehrfurcht des Menschen vor sich selbst als »ein höherer Sinn, der seiner Natur gegeben werden muß«.

Aber die größten Dichtungen des alten Goethe verdankt man nicht dieser Abriegelung des Dämonischen, sondern den Momenten, wo die Tiefe seiner Natur noch einmal aufbrach und in Bilder gebannt wurde. Im ersten der Sonette – 'Mächtiges Überraschen' – staut Oreas »dämonisch« den Strom zum See, in dem sich wieder die Gestirne spiegeln. Hier erscheint das Lieblingswort des alten Goethe zum erstenmal dichterisch geprägt, als poetischer Begriff der Kunst, die er nun als seine eigentümlichste Leistung schuf. Die »Pandora« zeigt, wie sich seine Welt wieder dämonisch verdunkelt. Er sieht im Genius Prometheus jetzt seinen feindlichen Bruder, seinen Gegendämon, der das Gleichgewicht der Welt stört, aber nicht imstande ist, sie zu regieren. Hier wird das Dämonische Gegenstand seiner Reflexion, weil es seine Ruhe erschüttert und seine friedlichen Absichten durchkreuzt. Er spürt die Kraft in den Dingen, die ihm nicht gehorchen, sondern ihn wieder bedrohen, als einen Widerstand, den er nicht mehr mit mythologischen Allegorien umspielen kann. Diese Kraft steht ihm noch immer außerhalb aller Moral, aber er hebt nun immer mehr ihre Bösartigkeit hervor und spricht gern in der Mehrzahl von feindlichen Dämonen oder eben vom Dämonischen schlechthin. Diese Abstraktion ist Ausdruck der Distanz und als solcher zugleich Abschwächung und Steigerung: Abschwächung als bloß Gedachtes, Steigerung als Name für ein Rätsel, dem Goethe machtlos gegenübersteht. Die Allgemeinheit des Dämonischen und sein Widerspruch zur Lehre von der Harmonie der Welt beunruhigen ihn. Der abstrakte Begriff bezeichnet nicht mehr bloß einzelne außerordentliche Menschen und Vorfälle, sondern »eine der moralischen Weltordnung wo nicht entgegen-

gesetzte, doch sie durchkreuzende Macht, so daß man die eine für den Zettel, die andere für den Einschlag könnte gelten lassen«. So sagt er am Schluß der Selbstbiographie, wo er ausdrücklich bemerkt, er spreche damit etwas aus, »wovon ich mich erst viel später überzeugte«.

Dieses reflektierende, gebrochene Verhältnis zum Dämonischen steht hinter den Aussagen des Greises. Dämonie ist für ihn wieder das Zeichen alles wahrhaft großen Lebens. Seit der Begegnung mit Napoleon schreibt er sie nicht mehr bloß dem künstlerischen Genie zu, sondern auch politischen Kraftnaturen wie Carl August und Friedrich dem Großen, überhaupt jedem, der sein Wesen rücksichtslos auslebt und durch ein ungewöhnliches Schicksal hervorragt. Je höher ein Mensch, desto mehr stehe er unter dem Einfluß der Dämonen. Auch der früh weggeraffte Schiller wächst ihm zum hohen Dämon empor, der »mit Riesenschritten« den Kreis des Vollbringens durchmaß und wie ein Komet entschwand. »Dämonische Wesen solcher Art rechneten die Griechen unter die Halbgötter«, vernimmt Eckermann (2. März 1831). Die Verehrung, die Goethe ihnen bezeugt, ist sein alter prometheischer Glaube an das Genie, aber er gilt jetzt nicht mehr der eigenen Person. Von sich selbst sagt er vielmehr, das Dämonische liege nicht in seiner Natur, aber er sei ihm unterworfen, und er weist nachdrücklich auf das Leiden hin, das damit verbunden ist. »Das ist auch eben das Schwere, daß unsere bessere Natur sich kräftig durchhalte und den Dämonen nicht mehr Gewalt einräume als billig« (2. April 1829). Mit Bitterkeit spricht er davon, daß dieselben Mächte, die den genialen Menschen als ein Vorbild ins Leben rufen, ihn auch wieder vernichten, wenn er seinen Dienst getan hat. »Da aber hienieden alles auf natürlichem Wege geschieht, so stellen ihm die Dämonen ein Bein nach dem andern, bis er zuletzt unterliegt. So ging es Napoleon und vielen anderen. Mozart starb in seinem sechsunddreißigsten Jahre. Raphael in fast gleichem Alter. Byron nur um weniges älter.«

Goethe spricht hier vom Dämonischen so, wie er zur Zeit der »Iphigenie« von den Göttern sprach. Das Dämonische ist sein letztes Wort für das Schicksal. Dieser scheu verehrten Macht aller Mächte gelten die Orphischen Urworte, die aussprechen, was den Menschen von Geburt an bestimmt und inwieferner sich entwickeln kann. Das Urgegebene ist der »Daimon«, das Geheimnis der Individuation, das jedem Geschöpf innewohnt. »Der Dämon«, kommentiert Goethe, »bedeutet hier die notwendige, bei der Geburt unmittelbar ausgesprochene, begrenzte Individualität der Person, das Charakteristische, wodurch sich der einzelne von jedem andern, bei noch so großer Ähnlichkeit, unterscheidet.« Er bedeutet also offenbar dasselbe wie die Entelechie, von der er zu Eckermann sagt, sie sei »der Geist des Menschen, wie er vor aller Erfahrung ins Leben tritt«. Daß Goethe dieses Urgegebene im Menschen für dämonisch, unsterblich hält, rückt ihn in die Nähe der Mystik.

Es ist nichts anderes als die große Ketzerei, die Meister Eckhart von der Inquisition vorgehalten wurde: daß er »aliquid increatum in anima« lehre, etwas in der Seele für ungeschaffen, d. h. göttlich halte. Eckhart verwahrte sich gegen diese Häresie, für Goethe ist es keine. In seinen Augen ist jedes Ich ein dämonisches Wesen, vor allem aber das geniale Ich, das Individuum mit der mächtigsten Entelechie, dem zwingendsten Dämon. Der Mensch lebt »scheinfrei«, sein Dasein ist ein Schicksalsgewebe, in dem der Zufall, die Liebe, die Nötigung, die Hoffnung das dämonische »harte Muß« umspielen. Die Orakelstrophen der 'Urworte' sind ein lyrischer Kommentar zu den 'Wahlverwandtschaften', die als Roman des Dämonischen das Schicksal zum Thema einer erzählenden Dichtung machen. Sie decken in der Anziehung der Geschlechter »die Spuren trüber, leidenschaftlicher Notwendigkeit« auf, »die nur durch eine höhere Hand und vielleicht auch nicht in diesem Leben völlig auszulöschen sind«. Ein zartes, kindhaft reines Mädchen wird von der Liebe ergriffen, die hier auch als durchaus dämonische Macht gesehen ist. Sie verwüstet unwiderstehlich alle »heitere Vernunftfreiheit«, alle moralischen Absichten und Einrichtungen, Ottilie kann sich vor dieser Heimsuchung nur durch die Flucht aus dem Leben retten. Es handelt sich auch bei ihrem Untergang nicht um Sünde und Buße; die schuldig Gewordene verflucht ihre Liebe nicht, sondern weiß sich durch sie tragisch geweiht und stirbt wie eine Heilige.

Als Dichter lebt der alte Goethe wieder in einer magisch beseelten, vom Dämonischen überschatteten Welt, wo sich alle feste Gestalt in Zeichen außermenschlicher Mächte auflöst, die er als Urphänomene verehrt. In 'Eins und Alles' ruft er die Weltseele als Numen an, die früher verabscheute asiatische Dämonenwelt inspiriert ihn zum Bild der Wolkengottheit Kamarupa. Im 'West-östlichen Divan' verherrlicht er die Mythologie des schicksalsgläubigen Islam mit ihren Huris, ihrem tausendnamigen Allah, aber auch den altpersischen Feuerglauben. Makarie in den 'Wanderjahren' ist ein seliger Geist, der schon im irdischen Leib eine höhere Welt bewohnt. Auch wo Goethe sich selbst darstellt, wie in der 'Trilogie der Leidenschaft', zeichnet er sich wieder als dämonisch erschütterte Gestalt und ruft Werthers Schatten als den Dämon seiner Jugend herauf.

Vollends der zweite Teil des 'Faust' ist das Werk eines Geistersehers, das nur aus Goethes unlösbarer Bindung an die dämonische Sphäre erklärt werden kann.

> Dämonen, weiß ich, wird man schwerlich los,
> Das geistig-strenge Band ist nicht zu trennen.

Zuerst wird Faust eine zweite Verjüngung zuteil, die ihn vom Alpdruck seiner Schuld befreit. Als Verwandelter fährt er auf dem Drachengespann in das kaiserliche Maskenfest ein und läßt die heitere Lustbarkeit in einer Zauberfeuersbrunst aufgehen. Sie ist nur eine erste Probe für die furchtbare

Herrlichkeit des Dämonenreiches, die im Aufbruch zu den Müttern noch schauerlicher heraufsteigt und in der Beschwörung von Paris und Helena gipfelt. Das ahnungslose Geschwätz der Hofgesellschaft angesichts dieser klassischen Gespenster und der Kurzschluß, den Faust herbeiführt, indem er Helena berührt, zeigen den Gegensatz zwischen der vordergründig-diesseitigen Welt und dem »Ungeheuren« und wirken wie eine Illustration zum Schluß von 'Dichtung und Wahrheit', wo auch das »Schaudern« als »der beste Teil« des Menschen hingestellt wird. Im zweiten Akt entsteht mit Mephistos Hilfe ein künstlicher Mensch, der als selbstleuchtender Dämon eines Ungeborenen ins Leben tritt[4]). Dieser Homunkulus, die von Lebenslust strahlende Potenz eines noch körperlosen Geschöpfs, erkennt in Fausts Traum von der Zeugung der Helena sofort, wo er das finden kann, was ihm noch fehlt. Das potentielle Menschlein weiß wie ein Zugvogel den Weg zum Ziel, von dem Faust träumt, und fliegt mit ihm zur klassischen Walpurgisnacht, die Mephistos gefährlichste Versuchung einleitet.

Die Klassische Walpurgisnacht ist das größte Fest von Goethes dämonischer Phantasie. Diese Nachtfeier der antiken Fabelwesen, die im Elementarreich zwischen Menschen und Göttern spielt, enthüllt vor allem das Reich des Weiblichen durch alle Stufen: von der Granitruhe der Sphinxe über die Stimmen der Nymphen, Sirenen, Lamien, Phorkyaden, Nereiden und Doriden, der Sibylle Manto und des Kentauren Chiron, des Meerdämons Proteus bis zum Erscheinen Galateas auf dem Muschelwagen und zum Lobgesang auf Eros unter dem stillstehenden Vollmond. In diesem Getümmel redet die Seele des greisen Goethe in hundertzüngigem Einverständnis mit der mütterlichen Natur. In dieser Feier der Elemente wird Helena wiedergeboren, nicht als ein Phantom der Philologen und Ästheten, sondern als Offenbarung des Urschönen. Homunkulus taucht in das Meer des Lebens ein und fährt in den toten Körper des schönsten Weibes, das nun lebendig, aber mit einer andern Seele ins Licht zurückkehrt[5]). Mephisto, jetzt Dämon des Urhäßlichen, macht dieser Helena klar, daß sie nicht wirklich, sondern auch nur ein Gespenst ist. Sie fällt in Ohnmacht – »Ich schwinde hin und werde selbst mir ein Idol« – und läßt sich angsterfüllt zur Vermählung mit Faust bewegen, der die Schönheit nun leibhaftig umarmt. Als Dichter gewinnt er sie für sich, indem er sie deutsche Verse

[4]) Vgl. W. Emrich, Symbolik von Faust II 298 f. (1943); F. Strich, Homunculus III (Publications of the English Goethe Society XVIII, 1949).

[5]) Diese zuerst von Wilhelm Hertz, zuletzt von Thomas Mann vertretene Deutung halte auch ich für zwingend. Das »Idol« der wiederbelebten Helena stellt in diabolischer Umkehrung, als Wiederkehr eines entseelten Körpers, auch Goethes Glauben an die Seelenwanderung dar. Er war überzeugt, daß er schon einmal, unter Kaiser Hadrian, gelebt habe, und hoffte auf eine künftige Reinkarnation. Die Glaubwürdigkeit dieser Erklärung hängt natürlich davon ab, welchen Sinn man dem Idol Helena zuschreibt.

sprechen lehrt, die ihre nordische Seele versteht. Sie gebiert ihm als Sohn den Dämon der Poesie und entschwindet, denn nur als Dichtung ist sie wirklich, und auch als dichterisches Gebilde läßt sie sich nicht festhalten.

Der von ihr verlassene Faust verschreibt sich dem Dämon der Macht und läßt Mephisto die »drei Gewaltigen« aus dem Buch Samuel zitieren, mit deren Hilfe er die Zauberschlacht gewinnt. Sie helfen ihm auch seine Herrschaft über das Meer errichten, dieses letzte Blendwerk des Teufels, das neue Spukgestalten erzeugt. Die vier grauen Weiber der Mitternacht erscheinen, die Faust zum Bewußtsein bringen, daß er unrettbar der Magie verfallen ist. Eine dieser Schwestern ist die Sorge, die zum Unhold aufwächst und ihm das Augenlicht nimmt. Nach seinem Tod treten noch die höllischen und himmlischen Geister der christlichen Mythologie in Erscheinung. Bis zum letzten Vers ist das Übersinnliche im 'Faust' als alles erfüllende Luft gegenwärtig.

> Nun ist die Luft von solchem Spuk so voll,
> Daß niemand weiß, wie er ihn meiden soll.
> Wenn auch ein Tag uns klar vernünftig lacht,
> In Traumgespinst verwickelt uns die Nacht;
> Von Aberglauben früh und spat umgarnt:
> Es eignet sich, es zeigt sich an, es warnt.

Im Mittelpunkt dieses Pandämoniums steht die wandlungsreiche, schillernd zweideutige Gestalt des Teufels. Goethe sagte zu Eckermann, sein Mephisto habe keine dämonischen Züge; er sei »ein viel zu negatives Wesen, das Dämonische aber äußert sich in einer durchaus positiven Tatkraft« (2. März 1831). Das tönt erstaunlich, denn am 'Faust' sticht ja vielmehr eben der Umstand hervor, daß der Teufel nicht rein negativ, als das radikal Böse, gesehen ist und schon im Prolog nicht als widergöttliches Prinzip, sondern als schalkhafter Kamerad Gottes auftritt. Auch läßt er es als Verführer Fausts, als Wegbereiter zu Helena und zur irdischen Macht an Tatkraft ja wahrlich nicht fehlen, und es ist ihm sogar die Vision von den Müttern in den Mund gelegt, die man als eine tiefste religiöse Offenbarung Goethes bewundert. Nicht teuflisch eindeutig, sondern abgründig vieldeutig ist alles, was er sagt und tut, so daß neuerdings sogar der Zweifel auftauchen konnte, ob die Müttervision wirklich das Mysterium sei, für das man sie wegen ihres grandiosen Tons zu halten pflegt[6]). Wäre der 'Faust' ein theologisches, auf der Dialektik des Guten und des Bösen aufgebautes Werk, dann müßte sich an seinem Schluß der Vorhang des Himmels nochmals öffnen. Er ist aber nur scheinbar ein theologisches Mysterium, in Wahrheit ein dämonisch-magisch konzipiertes »inneres Märchen«. Das erlösende

[6]) Vgl. F. Bruns, 'Die Mütter' in Goethes Faust. Versuch einer Deutung (Monatshefte für deutschen Unterricht XLIII, 365f., 1951).

Gnadenwunder am Schluß kommt nicht von Gott, sondern von der Geliebten, also von jener Macht, in deren Preis nicht nur der Chorus mysticus, sondern auch die Klassische Walpurgisnacht verklingt.

Dies alles muß man vor Augen haben, um Goethes Bekenntnis zum Dämonischen verstehen zu können. Der Schluß der Selbstbiographie ist aus weitem Abstand zur eigenen Jugend geschrieben. Der vierte Teil entstand in derselben Zeit, wo Goethe gegenüber Eckermann immer wieder auf dieses ihn erfüllende Thema zu sprechen kommt. Dieser gibt auch dort, wo er nur im allgemeinen referiert, offenbar Gehörtes wieder. Das Dämonische, berichtet er, sei Goethes Bezeichnung für die »geheime problematische Gewalt, die alle empfinden, die kein Philosoph erklärt und über die der Religiöse sich mit einem tröstlichen Worte hinaushilft«. Die Menschen urteilten über das Leben wie ein Unkundiger über ein Gemälde; die Lichtpartien, das Anmutige gefielen ihnen, die schattigen und widerwärtigen Stellen stießen sie ab, »und wir suchen vergebens nach der Idee eines einzigen Wesens, dem wir so Widersprechendes zuschreiben«. Was die Religionen Gott nennen, sei diesem höchsten Wesen nicht gemäß, nur eine unzulängliche, nach menschlichen Eigenschaften gebildete Anschauung, die den Aufmerksamen zur Verzweiflung bringe, wenn er sich nicht »durch eine künstliche Ausrede« beschwichtigen lasse oder groß genug sei, sich zu einer höheren Ansicht des Unerforschlichen zu erheben. Der Begriff des Dämonischen ersetzt also den Gottesbegriff. Dem widerspricht der Satz nicht: »Es war nicht göttlich, denn es schien unvernünftig.« Goethe entkleidet das höchste Wesen aller ihm zugeschriebenen Eigenschaften, um es nicht zu verkleinern. Daß er mit ihm das Göttliche meint, zeigen die an Paulus anklingenden Worte, mit denen er das Gespräch vom 28. Februar 1831 über das Dämonische beendet: »Übrigens ist die Natur und sind wir Menschen alle vom Göttlichen so durchdrungen, daß es uns hält, daß wir darin leben, weben und sind, daß wir nach ewigen Gesetzen leiden und uns freuen, daß wir sie ausüben und daß sie an uns ausgeübt werden, gleichviel ob wir sie erkennen oder nicht. Schmeckt doch dem Kinde der Kuchen, ohne daß es vom Bäcker weiß, und dem Sperling die Kirsche, ohne daß er daran denkt, wie sie gewachsen ist.«

Dieses unbekannte Wesen, sagt er in 'Dichtung und Wahrheit', sei ihm in den Zwischenräumen der Religionen immer wieder als etwas so Bedrohliches begegnet, daß er mehr und mehr erkannt habe, es sei besser, »den Gedanken von dem Ungeheuren, Unfaßlichen abzuwenden«. Er habe es »nach dem Beispiel der Alten und derer, die etwas Ähnliches gewahrt hatten«, dämonisch genannt und sich dichtend vor ihm zu retten gesucht. Im Gegensatz zum eingestaltigen Christengott betont er an ihm die Vielgestaltigkeit seiner Erscheinungen. Es könne in allem Körperlichen und Unkörperlichen erscheinen, auch bei den Tieren, manifestiere sich aber am

furchtbarsten in gewissen Menschen, die nicht immer die vorzüglichsten, begabtesten und selten durch Herzensgüte ausgezeichnet seien, von denen aber eine ungeheure Kraft ausgehe, so daß sie eine unglaubliche Gewalt über alle Geschöpfe, sogar über die Elemente übten. »Alle vereinten sittlichen Kräfte vermögen nichts gegen sie; vergebens, daß der hellere Teil der Menschen sie als Betrogene oder als Betrüger verdächtig machen will, die Masse wird von ihnen angezogen.« Goethe denkt an die Gestalten, die zu seiner Zeit ganz Europa faszinierten: an den auch von ihm vergötterten Preußenkönig und an Napoleon, an Lavater und Cagliostro, an einen Künstler wie Mozart, aber auch an den Hexenmeister Paganini und gewiß auch an sich selbst zur Zeit von 'Werthers Leiden'. Das Besondere an ihnen sieht er in der Selbstverständlichkeit, mit der sie ihre Gaben auslebten, sich Macht über die Seelen verschafften und wie Gestirne die Bahn der Götterlieblinge in den frühen Tod zurücklegten. Die überwältigende Wirkung und die rastlose Tätigkeit sind ihr leuchtendes Merkmal. Hinter diesen Begnadeten sieht Goethe noch höhere Entelechien im Jenseits am Werk, mit denen das Genie verwandt ist. Sein Glaube an Dämonen ist die Fortsetzung seines Genieglaubens in die übersinnliche Welt, und das Dämonische umfaßt alle diese Stufen als ihr namenloser Inbegriff.

Da dieses unerforschliche Wesen von ihm »unter keinen Begriff, noch viel weniger unter ein Wort gefaßt werden könnte«, umschreibt er es mit paradoxen Antithesen. »Es war nicht göttlich, denn es schien unvernünftig; nicht menschlich, denn es hatte keinen Verstand; nicht teuflisch, denn es war wohltätig; nicht englisch, denn es ließ oft Schadenfreude merken. Es glich dem Zufall, denn es bewies keine Folge; es ähnelte der Vorsehung, denn es deutete auf Zusammenhang. Alles, was uns begrenzt, schien für dasselbe durchdringbar; es schien mit den notwendigen Elementen unsres Daseins willkürlich zu schalten; es zog die Zeit zusammen und dehnte den Raum aus. Nur im Unmöglichen schien es sich zu gefallen und das Mögliche mit Verachtung von sich zu stoßen.« Abgesehen von dem durchgehenden hypothetischen »schien« erinnern diese Widersprüche auffallend an Tobler–Goethes Fragment 'Die Natur', wo von der pantheistisch erlebten Natur in derselben paradoxen Weise die Rede ist. »Wir leben mitten in ihr und sind ihr fremde. Sie spricht unaufhörlich mit uns und verrät uns ihr Geheimnis nicht. Wir wirken beständig auf sie und haben doch keine Gewalt über sie. Sie scheint alles auf Individualität angelegt zu haben und macht sich nichts aus den Individuen. Sie baut immer und zerstört immer, und ihre Werkstätte ist unzugänglich.« Auch hier der paulinische Anklang: »Natur! Wir sind von ihr umgeben und umschlungen – unvermögend, aus ihr herauszutreten, und unvermögend, tiefer in sie hinein zu kommen.« Dazu die proteische Vielgestalt: »Sie verbirgt sich in tausend Namen und Termen und ist immer dieselbe.« Auch das Schicksalsthema wird angetönt: »Was

wahr ist und was falsch ist, alles hat sie gesprochen. Alles ist ihre Schuld, alles ist ihr Verdienst.«

Der paradoxe Widerspruch ist eine Form der negativen Theologie, jenes mystischen Redens von Gott, das sich in Verneinungen und Antithesen bewegt, weil sich das Geheimnis Gottes jeder positiven Aussage entzieht. So sprechen auch die deutschen Mystiker von Meister Eckhart bis zu Angelus Silesius. Seuse sagt vom reinen Wesen Gottes: »Es ist allzemal in allen dingen und ist allzemal uss allen dingen«; in seiner »glanzenrichen dúnsterheit« vergehen alle begrifflichen Unterscheidungen, die Dreiheit Gottes wird zur Einheit und diese zum Nichts[7]). Angelus Silesius schwelgt in solchen Paradoxien:

> Ich weiß nicht, was ich bin, ich bin nicht, was ich weiß:
> Ein Ding und nicht ein Ding, ein Stüpfchen und ein Kreis.

Oder:

> Mensch, so du etwas liebst, so liebst du nichts fürwahr;
> Gott ist nicht dies und das, drum laß das Etwas gar.

Auch die chinesische Mystik kennt diese Ausdrucksweise. Über das Tao liest man bei Dschuang Dsi: »Das ist der SINN: man kann ihn mitteilen, aber man kann ihn nicht fassen; man kann ihn erlangen, aber man kann ihn nicht sehen; er ist unerzeugt sich selber Wurzel. Er war vor aller Zeit und ist nicht hoch; er ist jenseits alles Raumes und ist nicht tief; er ging der Entstehung von Himmel und Erde voran und ist nicht alt; er ist älter als das älteste Altertum und ist nicht greis.«[8]) Ein Weiser lobt dort das höchste Wesen mit den Worten: »O mein Meister, o mein Meister, der du alle Dinge richtest und bist doch nicht gerecht; der du alle Geschlechter segnest und bist doch nicht gütig; der du warst vor aller Urzeit und bist doch nicht alt; der du Himmel und Erde schirmst und trägst; der du alle Gestalten bildest und bist doch nicht kunstreich: du bist es, in dem wir wandeln!«[9])

Auch ohne die sprachliche Berührung mit der Mystik ist der religiöse Charakter von Goethes Äußerungen über das Dämonische offenkundig. Er spricht von ihm wie andere von Gott. Er sieht in den Zufällen seines Lebens die »Pfoten der Dämonen«, wie gläubige Christen, etwa Jung-Stilling, in den Fügungen ihres Lebens die Hand der göttlichen Vorsehung erkennen. Von der glückhaften Begegnung mit Schiller sagt er, es habe bei ihr »durchaus etwas Dämonisches obgewaltet« (zu Eckermann 24. März 1829). Und er betet zu dieser Macht über ihm. Über die Hindernisse der Zusammenarbeit mit Soret und die durch sie bewirkte Förderung sagt er zu Eckermann: »Man kommt dahin, in solchen Fällen an eine höhere Ein-

---

[7]) Deutsche Schriften ed. Bihlmeyer 178, 187 (1907).

[8]) Dschuang Dsi, Das wahre Buch vom südlichen Blütenland, verdeutscht von R. Wilhelm 49 (1923). [9])Ebda. 54f.

wirkung, an etwas Dämonisches zu glauben, das man anbetet, ohne sich anzumaßen, es weiter erklären zu wollen« (18. Februar 1831). Als er einmal sogar von einer »Vorsehung« spricht, wird Eckermann stutzig; er berichtet: »In die Idee vom Göttlichen, sagte ich versuchend, scheint die wirkende Kraft, die wir das Dämonische nennen, nicht einzugehen.« Goethe weicht dieser Versucherfrage vielsagend aus: »Liebes Kind, was wissen wir denn von der Idee des Göttlichen, und was wollen denn unsere engen Begriffe vom höchsten Wesen sagen! Wollte ich es, gleich einem Türken, mit hundert Namen nennen, so würde ich doch noch zu kurz kommen und im Vergleich so grenzenloser Eigenschaften noch nichts gesagt haben« (8. März 1831). Er lehnt es also ab, das Göttliche klar vom Dämonischen zu unterscheiden. Ihr Verhältnis zueinander gehört ihm zum Unerforschlichen [10]). Wie nahe er beide aneinanderrückt, bezeugt der Satz in 'Dichtung und Wahrheit' über die Gewalt der dämonischen Menschen: »Sie sind durch nichts zu überwinden als durch das Universum selbst, mit dem sie den Kampf begonnen; und aus solchen Bemerkungen mag wohl jener sonderbare, aber ungeheure Spruch entstanden sein: Nemo contra deum nisi deus ipse.« Nur Gott selbst vermag etwas wider Gott. Der dämonische Mensch ist ein Gott, der nur von einem Gott überwunden werden kann. Das Zerwürfnis zwischen Übermensch und Gott, das einst das Thema des 'Prometheus' war, ist hier in Gott selbst verlegt. Das Dämonische wird zur furchtbaren Unbegreiflichkeit Gottes. Mit andern Worten: Goethe sieht auch Gott dämonisch.

Das erklärt den Widerspruch, der sein eignes Verhältnis zum Dämonischen und seinen Gebrauch dieses Wortes durchzieht. In den Orphischen Urworten nennt er den »Daimon« die unzerstörbare Wesenheit des Menschen, gegenüber Eckermann und in der Selbstbiographie bezeichnet er die genialen Ausnahmenaturen als dämonisch, aber Gestalten wie Mozart und Raffael sind doch kaum gemeint, wenn er vom Genie als dem luziferisch wider Gott kämpfenden Dämon spricht. Dämonisch nennt er aber auch die Mächte, die den großen Menschen zu Fall bringen, ja dessen Los ist ihm der deutlichste Fingerzeig für das hinterhältige Wirken der Gewalten, die alles Große zu hassen scheinen. »Aber wissen Sie was?« sagt er zu Eckermann. »Die Welt soll nicht so rasch zum Ziele, als wir denken und wünschen. Immer sind die retardierenden Dämonen da, die überall dazwischen- und überall entgegentreten, so daß es zwar im ganzen vorwärtsgeht, aber sehr langsam« (23. Oktober 1828). Das Dämonische ist in sich selbst zwiespältig, ein unauflöslicher Widerspruch zwischen Gut und Böse. Nemo contra deum nisi deus ipse.

[10]) »Daß es in der Tat der deus absconditus ist, der sich hinter der dämonischen Maske verbirgt, hat Goethe wiederholt ausdrücklich bekannt: so, wenn er an etwas Dämonisches glauben will, das man anbetet, ohne sich anzumaßen, es weiter zu erklären« (Weinstock 250).

In diesem »ungeheuren Spruch« spiegelt sich Goethes gebrochenes Verhältnis zur Dämonie seiner eigenen Natur. Es wird auch bestätigt durch das bekannte Wort zu Eckermann, das Dämonische liege nicht in seiner Natur, aber er sei ihm unterworfen (2. März 1831). Diese Einschränkung gilt nicht für den Verfasser des 'Prometheus' und des 'Werther', sie gilt erst für den alternden Goethe. Sie umschreibt seine gewollte, nie ganz erreichte Entfernung vom Dämonischen, und er sprach so, weil er dem frühen Tod entronnen war, den er in seinen Jugendwerken als Zeichen des Genies verherrlicht hatte, weil sein Leben nicht tragisch verlaufen war. Wir sehen es anders, der Greis Goethe ist uns ein großes Beispiel dafür, daß es auch eine Dämonie des Nichtuntergehenwollens gibt. Auch sein ungeheurer Lebenswille, sein Altwerden über alle Krisen eines langen Lebens hinweg erscheinen uns als dämonisch. Seine Kraft der Selbstbewahrung und nicht zuletzt die Grausamkeit, mit der er – man denke an Kleist oder Eckermann oder Marianne von Willemer – um seiner Selbsterhaltung willen andere Menschen zerstörte, sind nicht weniger unheimlich als Werthers Jasagen zum Tode. Das Wort Entsagung, mit dem er seine dämonischen Anfechtungen meisterte, war keine biedermeierliche Losung, sondern immer noch eine Zauberformel, mit der er das labile Gleichgewicht seiner Welt gegen die Stöße des Schicksals verteidigte. Und ein schicksalhafter Selbstwiderspruch war ja auch die Tatsache, daß derselbe Goethe, der als Forscher die Erscheinungen der Natur nicht als das Werk willkürlich handelnder Kräfte gelten ließ, sondern als Beweise für die harmonische Ordnung des Alls erklärte, im geistigen Bereich beim Glauben an die unberechenbaren Dämonen, an das paradox handelnde Schicksal stehenblieb, das durch kein Gesetz zu fassen ist. Auch seine bis zum Dogmatismus getriebene Rechthaberei als Naturforscher muß als Abwehr der Gefahren verstanden werden, denen er sich ausgesetzt wußte.

Das widerspruchsvolle Verhältnis zum Dämonischen erklärt auch Goethes Beziehung zum Tragischen, das nichts anderes ist als der menschliche Aspekt des Dämonischen. Unauflöslicher Widerspruch zwischen Gut und Böse, Leben und Tod ist auch das Wesen des Tragischen, wie er es verstand. Für den jungen Goethe fiel beides zusammen, und die Äußerungen des Greises darüber zeigen dieselbe bejahende Verneinung eines Ungeheuren, das er aus dem Willen zur Selbstbewahrung von sich abwehrt. Auch das Tragische versteht sich für ihn von selbst, aber er steht anders zu ihm als in der Jugend. Schiller fand in seinen Dichtungen »die ganze tragische Gewalt und Tiefe, wie sie zu einem vollkommenen Trauerspiel hinreichen würde« (12. Dezember 1797), und ein Menschenalter später bezeugte ihm auch Zelter, er dürfe sich ruhig von der strengen Tragödie lossagen, »indem das Tragische in Deinen Werken lebt« (7. November 1831). Das war Zelters Antwort auf jenes Bekenntnis Goethes, das zwar oft zitiert wird, im vollen

Wortlaut aber recht schwierig und verräterisch tönt: »Was die Tragödie betrifft, ist es ein kitzlicher Punkt. Ich bin nicht zum tragischen Dichter geboren, da meine Natur konziliant ist; daher kann der reintragische Fall mich nicht interessieren, welcher eigentlich von Haus aus unversöhnlich sein muß, und in dieser übrigens so äußerst platten Welt kommt mir das Unversöhnliche ganz absurd vor. Ich darf nicht fortfahren, denn im Laufe der Rede könnte man doch abirren, und das wollen wir vermeiden« (31. Oktober 1831). Auch vom Tragischen hätte der alte Goethe sagen können, es liege nicht in seiner Natur, aber er sei ihm unterworfen. Er sah das Furchtbare in der Welt, das Unversöhnliche in der Natur und in der Geschichte, aber er hielt es nicht mehr für seine Sache, sich ihm auszuliefern. Er fürchtete sich davor und behandelte es als ein Geheimnis, für das er dem »oberen Waltenden« die Verantwortung überließ.

Die stumme Anerkennung der unbekannten Mächte über dem Menschen ist das Einzigartige am alternden Goethe. Es gibt wohl keinen andern weltlichen Dichter der modernen Zeit, der diesen Mächten noch so fraglos einen so weiten Spielraum überläßt wie er. Das Merkmal jeder höheren Religion, jeder wahren Wissenschaft und Politik war ihm die »Unterordnung unter einen höheren, die Ereignisse ordnenden Willen, den wir nicht begreifen, eben weil er höher als unsere Vernunft und unser Verstand ist« (zum Kanzler v. Müller, 28. März 1819). Auf dieses Thema der 'Urworte' und der 'Wahlverwandtschaften' liefen seine feierlichsten Mitteilungen, seine intimsten Geständnisse hinaus. Der Weisheit letzter Schluß war für ihn die Erkenntnis, daß es in der Natur ein Zugängliches und ein Unzugängliches gebe, »daß manchen Dingen nur bis zu einem gewissen Grade beizukommen ist und die Natur immer etwas Problematisches hinter sich behalte, welches zu ergründen die menschlichen Fähigkeiten nicht hinreichen« (ebda. 11. April 1827). In dieser Brechung lebte der Glaube an den dämonischen Grund aller Dinge bis zuletzt in ihm fort. Er setzte das Dämonische in Schönheit um, um es ertragen zu können, aber das Licht, das auf seinen Alterswerken liegt, stammt immer noch aus der Erschütterung durch das Transzendente.

Es ist wirklich ein sonnenhaftes Licht in ihm. Die Sonne war für ihn noch eine Gottheit, auch an diesen Dämon glaubte er wie ein Heide. Es sei in seiner Natur, sowohl Christus wie die Sonne zu verehren, sagte er zu Eckermann. »Denn sie ist gleichfalls eine Offenbarung des Höchsten, und zwar die mächtigste, die uns Erdenkindern wahrzunehmen vergönnt ist. Ich anbete in ihr das Licht und die zeugende Kraft Gottes, wodurch allein wir leben, weben und sind, und alle Pflanzen und Tiere mit uns» (11. März 1832). Das Licht der Sonne ist etwas anderes als die Erlösung durch die christliche Gnade, diese sucht man bei Goethe vergebens. Dafür findet man bei ihm noch etwas vom Glück und Dunkel der Naturreligion, etwas vom Glanz der mythischen Welt, in der noch an Dämonen geglaubt wird. Der

Glaube an Dämonen und an das Schicksal drückt ja den Menschen nicht nur nieder, er tröstet ihn auch und macht ihn frei. Indem er sich fromm in die dunklen Notwendigkeiten ergibt, heißt er gut, was er doch nicht ändern kann. Freude und Leid des Daseins werden dadurch nicht kleiner, aber menschlicher. Auch der gläubige Christ erfährt das noch, wenn er sich unter einem Schicksalsschlag in den unerforschlichen Ratschluß Gottes ergibt. Das Schicksal ist nur scheinbar ungerecht, und es wirkt nicht nur Böses, sondern auch Gutes. Das Altertum kannte nicht nur verfluchte, sondern auch gesegnete Menschen und Geschlechter. So ist es bei Homer und im Alten Testament, so ist es auch noch bei Goethe, der um den Segen der guten Dämonen ringt, aber weit davon entfernt ist, das Tragische, dieses Werk der bösen Dämonen, zu leugnen. Daher die Beseeltheit seiner dichterischen Welt, die uns immer noch unmittelbar ergreift, auch wenn wir das Schreckliche in den Menschen und Dingen nicht so verschweigen können wie er. Deshalb haben auch Dichter unserer Zeit, die dieses Schreckliche kennen, Goethe geliebt. In den Tagebüchern Oskar Loerkes heißt es: »Wenn man Goethe liest, wird man immer wohl und weit. Seine Prosa ist wie die Vollkommenheit der Natur.« Und Ernst Barlach schrieb einmal: »Alle Kritik in Ehren, überhaupt jede aufrichtige Ablehnung, aber Goethe spricht zu mir, als wäre irgendwo Musik hinter den Wolken, aber keine geheimnisvolle, sondern eine Musik, die klingt wie die Sonne scheint.«

Romantische Dichtungstheorie in Friedrich Schlegels Frühschriften und Schillers Begriffe des Naiven und Sentimentalischen

Vorzeichen einer Emanzipation des Historischen

von Richard Brinkmann (Tübingen)

Eduard Spranger
zum 27. 6. 1958

I.

Das Thema ist nicht neu. Kein Wunder; denn Friedrich Schlegels romantische Dichtungstheorie und Schillers Begriffe des Naiven und Sentimentalischen hat ja nicht erst eine problemsüchtige Wissenschaft in Beziehung zueinander gebracht. Die Geschichte des persönlichen Verhältnisses von Schiller und Friedrich Schlegel ist bekanntlich wenig erquicklich, und sie endete in offener Entzweiung. Schon beim ersten Zusammentreffen im Hause Körners in Dresden im Jahre 1792 hatte, wie man weiß, Schlegel auf Schiller den Eindruck eines »unbescheidnen und kalten Witzlings« gemacht[1]). Und Schlegel hat wenig getan, diesen ersten schlechten Eindruck zu verbessern. Er hat im Gegenteil Schiller lange Zeit giftig bekämpft, »mit Treue gehaßt«[2]), und erst spät hat er sein Urteil über ihn revidiert zu maßvoller Verehrung. Diese persönliche Geschichte ist, äußerlich betrachtet, nicht sehr interessant; denn sie ist eine Kette von Unglücksfällen aus Mißverständnis und verletzten Eitelkeiten, und sie ergibt nicht viel über das Verhältnis von Klassiker und Romantiker, wie man vielleicht meinen könnte. Aber wir wissen, daß insbesondere der Theoretiker und Ästhetiker Schiller auf die frühen Romantiker und gerade auch auf die Brüder Schlegel einen tiefen Eindruck gemacht hat und daß ohne Schiller die Ausbildung der romantischen Dichtungstheorie gar nicht denkbar ist. Friedrich Schlegel kommt in erster Linie das Verdienst zu – wenn immer es eins ist – diese romantische, genauer: frühromantische Dichtungstheorie begründet und, wenn auch zunächst ein wenig divinatorisch, definiert zu haben. Er war ja der agilere und differenziertere Geist der beiden Brüder. Und wenn No-

[1]) Vgl. Brief Friedrichs an August Wilhelm Schlegel vom 17. Mai 1792.

[2]) Vgl. Brief Friedrichs an August Wilhelm und Caroline Schlegel vom 7. Mai 1798: »...Sie sehn, daß ich mit Treue hasse.«

valis auch die romantischen Ansätze konsequenter und tiefer durchdacht und gültiger praktiziert hat, so ist Friedrich Schlegel doch wohl der revolutionäre Avantgardist gewesen mit dem frühen Spürsinn für das Neue und der schockierend-anregenden Frivolität schnellfertig-umstürzender Intuition und Ideenverbindung.

Es ist indessen immer noch eine communis opinio in der Forschung, mindestens in der deutschen, daß von dem eigentlichen Romantiker Friedrich Schlegel – wie man das Wort immer verstehen mag – allenfalls seit den Lyceums-Beiträgen, eigentlich aber erst seit den Athenäums-Fragmenten und -Aufsätzen die Rede sein könne. Die erste Periode Schlegels pflegt man im Hinblick auf seine Vorstellungen, gemäß Herders Forderung ein Winckelmann der griechischen Literatur zu werden[3]), und im Anschluß an Schillers berühmten Tadel als die Zeit einseitiger »Gräkomanie«[4]), der »Rodomontaden von Griechheit«[5]) anzusehen. Dies ist das eine Dogma, das sich, wenn auch modifiziert, in der Forschung kräftig hält. Ein anderes, das mit dem ersten eng zusammenhängt, besagt dies: In Schillers Schrift 'Über naive und sentimentalische Dichtung' und in dem Kernstück der älteren Frühschriften Friedrich Schlegels 'Über das Studium der griechischen Poesie' seien in eigentümlicher Weise ganz ähnliche, ja zum Teil gleiche Gedanken gleichzeitig ans Licht getreten, nur daß Schlegel dabei einseitiger als Schiller die Antike verherrliche, während es Schiller um die Rechtfertigung der modernen Poesie gegenüber einer solch rückwärtsgewandten Apotheose gehe[6]). Als Ursache der Gemeinsamkeit sieht man gemeinsame Vorgänger,

---

[3]) Vgl. noch seine Ankündigung der zweiten Abteilung des ersten Bandes der Geschichte der Poesie der Griechen und Römer. Intelligenzblatt der Allgem. Lit. Zeitung 29. 3. 1800, Spalte 350.

[4]) Säkular-Ausgabe I. S. 269.

[5]) Schiller an Goethe 19. 7. 1799.

[6]) Paradigmatisch für die Beurteilung dieser Dinge bei den meisten Forschern sind folgende Sätze Korffs: »Er [nämlich Schlegels Studium-Aufsatz] ist eine selbständige Ausführung von Schillers Gedankengängen über den Unterschied von naiver und sentimentalischer Dichtung, allerdings mit fast umgekehrter Tendenz. Denn während es Schiller zumeist um die Rechtfertigung der modernen Poesie gegenüber der klassizistischen Verklärung der antiken zu tun war, sollte Schlegels Abhandlung umgekehrt das Studium der griechischen Poesie, als des Urbildes wahrer Dichtung, rechtfertigen, und sie sollte die Einleitung eines umfangreichen Werkes bilden, dessen Gegenstand die erste Leidenschaft des Schlegelschen Geistes, die griechische Dichtung, war.« (H. A. Korff, Geist der Goethezeit III: Romantik [Frühromantik] 1. Aufl. 1940. S. 304f.); vgl. auch Bd. II. S. 318f.– Ähnlich etwa Walzel (Romantisches. Mnemosyne 18. 1934. S. 33): »Sie [die Abhandlung Schlegels] opfert die 'Modernen' der Antike auf.« Indessen meint Walzel doch bereits: »Im Hintergrund stand allerdings ein unverkennbares Bedürfnis, diese Modernen zu ergründen und zu begreifen.« Wenige Zeilen später freilich wiederholt Walzel, Schlegel habe das getan, was Schiller in seiner Schrift 'Über naive und sentimentalische Dichtung' allgemein rügt, nämlich er habe die moder-

aus denen Schiller wie Schlegel gelernt hätten, und die Tatsache, daß Schlegel die früheren Abhandlungen Schillers allzu gründlich studiert habe. Wir wissen heute längst, daß Schlegels Manuskript 1795 an die Druckerei

---

nen Poeten gegen die alten herabgesetzt. – Vgl. auch Walzels Einleitung zu dem Band 'August Wilhelm und Friedrich Schlegel', Kürschners Dt. Nat. Lit., 143. Band, S. XIV ff. – Ein Stück weiter scheint in diesem Punkt August Emmersleben zu kommen (Die Antike in der romantischen Theorie. Die Gebrüder Schlegel und die Antike. Germ. Stud. 191. 1937): In seiner Arbeit wird für manche Einzelheit der frühen Antikestudien bereits auf den »eigenen Blick des Romantikers« (S. 6) hingewiesen. (Vgl. besonders Kap. III. S. 30ff.) Aber im ganzen bleiben diese Ansätze unpräzis. Sie gehen von der festen Vorstellung »Schlegel der Romantiker« aus. Charakteristisch dafür gelegentliche Formulierungen wie diese: »Auch als Romantiker legte er in sie [die Antike] eine besondere Bedeutung...« (S. 30); »Was die antike Kunst selbst betrifft, so mußte Fr. Schlegel von Anfang an die Gattungen vorziehen, die ihm als Romantiker nahestanden.« (S. 35 Sperrungen von mir). Das hört sich an, als ob »der Romantiker Schlegel« von Anfang an im Prinzip eine fixe und unproblematische Größe sei, über die als solche nicht mehr zu diskutieren wäre. Das bedeutet aber der ganzen Frage ihr geschichtliches Interesse und Leben nehmen durch ein fragwürdiges Apriori, dessen Richtigkeit ja erst zu erkunden ist. Dieser Fehler ist grundsätzlich nicht geringer als die Pauschalthese vom Gräkomanen Schlegel, der nachmals mehr oder weniger plötzlich im Umgang mit den Freunden vom 'Athenäum' zum Romantiker geworden sei oder den Romantiker in sich entdeckt habe. Im übrigen hat die Forschung von den Ansätzen, die bei E. immerhin zu finden sind, kaum Notiz genommen. – So kommen auch neueste Beiträge über die alte Grundthese nicht hinaus. Ich nenne als Beispiel Werner Mettler, Der junge Friedrich Schlegel und die griechische Literatur. Ein Beitrag zum Problem der Historie. Zürcher Beitr. z. dt. Lit.- u. Geistesgesch. 11. 1955. Hier ist u. a. von neuem die Vereinigung von Geschichte und Poetik in Schlegels Sicht dargestellt. Umso erstaunlicher, daß der Verfasser – ganz aus der Sicht Schillers – meint, »in den kleineren Aufsätzen, die Schlegel auf die 'Schulen der Griechischen Poesie' folgen ließ« habe sich »zusehends die Neigung geltend« gemacht, »alles Dichten, das vom Verstande geleitet ist, zu bemängeln, zu verlachen, als durch und durch nichtig zu entlarven«. (S. 136) Auch im Hinblick auf die Stud.-Schrift hält Mettler letzten Endes an der Interpretation im Sinne des Schillerischen Vorwurfs fest. (Vgl. die beiden letzten Kapitel S. 136ff.) – Vgl. im übrigen zum Thema allgemein außer den Schlegel-Monographien u. a.: Michael Bernays, Friedrich Schlegel und die Xenien. (1869) Schriften z. Kritik u. Lit.-gesch. II. 1898. S. 223–281. – Josef Körner, Romantiker und Klassiker, 1924. – August Wilhelm und Friedrich Schlegel im Briefwechsel mit Schiller und Goethe, hrsg. v. Josef Körner und Ernst Wieneke, mit Anmerkungen von Jos. Körner, 1926. – Paul Hankamer, Vorrede zu der Neuausgabe der Schrift 'Über das Studium der griechischen Poesie', 1947. – Georg Lukács, Goethe und seine Zeit, 1947. – H. H. Borcherdt, Schiller und die Romantiker. Briefe und Dokumente, 1948. – Raymond Immerwahr, The Subjectivity or Objectivity of Friedrich Schlegel's Poetic Irony. GR XXVI. 1951. S. 173–191. – Peter Szondi, Friedrich Schlegel und die romantische Ironie. Euph. 48. 1954. S. 397–411. – Victor Lange, Friedrich Schlegel's Literary Criticism. Comp. Lit. VII. 1955. S. 289–305. – Alois Dempf, Vom Schlegelnachlaß der Görresgesellschaft. Historisches Jahrbuch 74. 1955. S. 432-438. – Ernst Behler, Friedrich Schlegels geistige Gestalt (Einleitung zu dem Kröner-Bd.: Friedrich Schlegel.

abgegangen war, ehe das 11. Horenstück mit der Abhandlung 'Über das Naive' erschien, daß Schlegel also nicht einfach Schillers Schrift 'Über naive und sentimentalische Dichtung' ausgeschrieben hat[7]). Und Hans Eichner hat mit zum Teil neuen Argumenten die Überzeugung stützen können, daß Schlegel nicht einmal den letzten Teil des Studium-Essays unter dem Einfluß von Schillers Schrift hat ändern können, wie viele bis heute glauben[8]).

Freilich hat man auch das Interesse an der modernen Poesie, das Schlegel bei seinen Ausführungen über das Studium der griechischen Poesie leitete, nicht übersehen können. Am deutlichsten hat Hankamer darauf hingewiesen[9]). Gleichwohl hält man die Äußerungen des Schlegel von 'Lyceum' und 'Athenäum' für einen revolutionär neuen Ansatz, der kaum Wurzeln im Früheren habe, ja, der eine entschiedene Absage an jene eigene Epoche des Griechenenthusiasmus bedeute[10]). Das ist unter gewissen Aspekten richtig, und man pflegt sich zu berufen auf Schlegels selbstkritische Äußerung im Lyceums-Fragment 66 über die »revoluzionäre Objektivitätswuth« seiner »frühern philosophischen Musikalien«[11]) und auf jenes andere Lyceums-Fragment, in dem es heißt: »Mein Versuch über das Studium der

---

Schriften und Fragmente. Ein Gesamtbild seines Geistes. Aus den Werken und dem handschriftlichen Nachlaß zusammengestellt und eingeleitet von Ernst Behler), 1956. – Ders., Der Wendepunkt Friedrich Schlegels. Ein Bericht über unveröffentlichte Schriften Friedrich Schlegels in Köln und Trier. Philos. Jb. d. Görres-Ges. 1956. S. 245–271. – Heinrich Nüsse, Der Nachlaß Friedrich Schlegels (mit der Veröffentlichung einiger neuer Fragmente) Schweizer Rundschau 56. 1956/57. S. 36 bis 42. – Ernst Behler, Friedrich Schlegels Theorie der Universalpoesie. Jb. d. dt. Schiller-Gesellschaft 1. 1957. S. 211–252. – Ders., Der Stand der Friedrich-Schlegel-Forschung, ebd. S. 253–289. – Raymond Immerwahr, Friedrich Schlegel's Essay 'On Goethe's Meister'. Monatshefte (Wisconsin) XLIX. 1957. S. 1–21. – William Mainland, Schiller. The Changing Past, 1957.

[7]) Vgl. von der älteren Lit. u. a. Carl Alt, Schiller und die Brüder Schlegel, 1904; dazu Besprechung von Walzel Euph. 12. 1905. S. 193–217. – Maria Teichmann, Über Schillers und Friedrich Schlegels Stellung z. griech. Poesie i. d. Abhandlungen 'Über naive und sentimentalische Dichtung' und 'Über das Studium der griechischen Poesie'. Diss. Marburg 1919. – Hildegard Kloss, Der junge Friedrich Schlegel und die antike Poesie. Diss. München 1921. – Annelies Deniselle, Friedrich Schlegel als romantischer Theoretiker und die Antike. Diss. Berlin 1930.

[8]) Hans Eichner, The Supposed Influence of Schiller's *Über naive und sentimentalische Dichtung* on F. Schlegel's *Über das Studium der griechischen Poesie*. GR XXX. 1955. S. 260–264.

[9]) In der erwähnten Einleitung zu der Neuausgabe der Studium-Schrift, 1947.

[10]) Vgl. wieder Korff, der nur zusammenfaßt, was auch heute noch in der Forschung allgemeine Meinung zu sein scheint: »Es [das Athen.-Fragm. 116 über die 'progressive Universalpoesie'] ist ersichtlich die volle Widerrufung jenes Objektivitätsideals, mit dessen Medusenhaupt der Verfasser des Studiumaufsatzes der subjektiven Willkür, der Originalitätssucht der modernen Poesie entgegengetreten war. Ja darüber hinaus!« (a. a. O. S. 313).

[11]) Pros. Jugendschr. ed. Minor II. S. 192.

griechischen Poesie ist ein manierirter Hymnus in Prosa auf das Objektive in der Poesie. Das Schlechteste daran scheint mir der gänzliche Mangel der unentbehrlichen Ironie«. Bis hierher zitiert man meist; aber es heißt weiter: »und das Beste, die zuversichtliche Voraussetzung, daß die Poesie unendlich viel werth sei; als ob diess eine ausgemachte Sache wäre«[12]).

Allerdings hat bereits in den Jahren 1916/17 A. O. Lovejoy zu zeigen versucht, inwiefern die spätere romantische Dichtungstheorie Schlegels schon in seinen ersten Frühschriften formal angelegt sei[13]). Die deutsche Forschung hat Lovejoys Thesen weitgehend ignoriert oder nicht angenommen, obwohl sie zweifellos in eine lohnende Richtung hätten weisen können. Freilich sind sie einseitig, und sie vereinfachen unzulässig, wenn sie etwa behaupten: »The 'romantische Poesie' of which we hear so much after 1798 was simply the 'interessante Poesie' of the earlier period. What altered was only Schlegel's valuation of this type of poetry«[14]). Und der Satz: „The theory of Romanticism was, so to say, a by-product of the prevalent classicism of the early seventeen-nineties«[15]) führt zu Widersprüchen, die sich kaum auflösen lassen. Die richtige Einsicht, daß die Grundzüge von Schlegels romantischer Dichtungstheorie in seiner individuellen geistigen Eigenart mitbegründet liegen, bringt Lovejoy gleichwohl nicht über die 'dualistische' Vorstellung von der »conversion«[16]) des Athenäums-Schlegel zum Romantiker und von dem einseitigen Gräkomanen der früheren Jahre hinaus. Sie verführt ihn aber dazu, wesentliche Zusammenhänge des Begriffs »romantisch« in Friedrich Schlegels Gebrauch mit Schlegels Begriff des Romans zu leugnen, ja, sie mit Gründen abzustreiten, ist der eigentliche Zweck seiner Erörterung. Hans Eichner hat auf Grund des in den 'Notizbüchern' neu erschlossenen Materials Lovejoy in diesem Punkt widerlegt und mit differenzierteren und tragfähigeren Argumenten, als frühere Forscher es natürlich vermochten, gerade diese tief sachlich begründeten Beziehungen der Begriffe »Roman« und »romantisch« erneut deutlich gemacht und damit die bekannten, in diesen Zusammenhang gehörenden Äußerungen Friedrich Schlegels richtiger zu verstehen gelehrt[17]). Das ist

[12]) Minor II. S. 184 (Nr. 7.)

[13]) A. O. Lovejoy, On the Meaning of 'Romantic' in Early German Romanticism. MLN XXXI. 1916. S. 385–396 und XXXII. 1917. S. 65–77; vgl. auch A. O. Lovejoy, Schiller and the Genesis of Romanticism. MLN XXXV. 1920. S. 1–10 und S. 136–146.

[14]) MLN XXXII. S. 67.

[15]) MLN XXXII. S. 73.

[16]) MLN XXXII. S. 74.

[17]) Hans Eichner, Friedrich Schlegel's Theory of Romantic Poetry. PMLA LXXI. S. 1018–1041. Hans Eichner hat auch die lit. Notizbücher der Jahre 1797 bis 1801 herausgegeben: Friedrich Schlegel, Literary Notebooks 1797–1801, London 1957. – Vgl. auch: Friedrich Schlegels 'Philosophie der Philologie', mit einer Einleitung herausgegeben von Josef Körner. Logos XVII. 1928. S. 1–72.

von mehr als nur terminologischem Interesse. Die Interpretationen Eichners zeigen vielmehr sehr deutlich die Grundtendenz der Schlegelischen Denkbewegungen, ihren kräftigsten Impuls: nämlich das tiefbeunruhigte Interesse an der modernen Literatur im eigentlichen Sinne. Dabei lassen sich Stufen der Entwicklung erkennen, und schon diese Tatsache verbietet jene einfache Identifizierung der »romantischen« Poesie mit der früheren »interessanten«. Wenn es aber gleichwohl richtig ist, daß gewisse Grundmotive in dieser wie in jener zu finden sind, weil sie eben zu Schlegels geistiger Eigenart gehören, so drängt sich, gerade auch von den Einsichten Eichners aus, der Zweifel auf, ob von einer so entschiedenen Umkehr Schlegels die Rede sein kann, wie sie gemeinhin angenommen wird und wie sie doch auch Lovejoy trotz seiner Identifizierung in der entgegengesetzten Bewertung, in umgekehrten Vorzeichen des strukturell Gleichen sieht.

Angesichts dieser Lage der Forschung erscheint es geboten, die Anschauungen des frühesten Schlegel erneut zu überprüfen. Dabei werden auch die bedeutsamen Unterschiede im Hinblick auf die Vorstellungen Schillers vom Naiven und Sentimentalischen genauer sichtbar werden. Diese Einzelheiten führen zu grundsätzlicheren und letztlich aufschlußreicheren Erwägungen über Schillers und Schlegels Position in den Tendenzen der Zeit, um die es in diesem Aufsatz, unter e i n e m bestimmten Aspekt, eigentlich geht.

Die Frage nach der Bedeutung des Wortes »romantisch« brauchen wir nicht wieder aufzugreifen. Eichners Ausführungen darüber[18]) unterstützen indessen einiges vom Folgenden, und sie erlauben mancherorts, insbesondere bei den Bemerkungen zum Schlegel seit 1796 zusammenfassende Abkürzung.

II.

Daß die fünf Schriften und die Briefe Schlegels, die dem Aufsatz 'Über das Studium der griechischen Poesie' vorausgehen, manche Gedanken dieser Abhandlung präludieren, hat man häufiger gesehen[19]). Aber in den frühesten Schriften – alles Studien zur Antike – und auch stellenweise in den Briefen klingen Motive an, meist im Studium-Aufsatz genauer und differenzierter durchgeführte Motive, die sich folgerichtig zu dem Gedanken des Schlegel der Lyceums- und Athenäums-Schriften entfalten konnten, ja in gewisser Weise mußten. Ganz allgemein wird bereits in den frühesten Schriften ein anderer G r u n d t e n o r, eine andere Art von Betrachtung und von Interesse spürbar, als es die Vorgänger und Zeitgenossen im Studium der Antike bestimmte, als Winckelmann (trotz aller jüngerhaften Bewunderung und Verehrung durch Schlegel), als Lessing, Herder, Wilhelm von Humboldt, als Garve auch, als Sulzer und wie sie noch heißen. Schlegel und

[18]) Hans Eichner PMLA LXXI. S. 1018–1041.
[19]) Vgl. zuletzt Mettler a. a. O.

freilich auch Schiller haben all diese gekannt, und manches vom tatsächlich Gemeinsamen bei beiden mag durch diese gemeinsame Kenntnis verständlich sein, abgesehen davon, daß ja Schlegel die früheren Schriften Schillers wirklich schon gelesen hatte. Und das Grundschema von der Verderbtheit, der Unnatur, der zerspaltenen Künstlichkeit der modernen Kultur im Gegensatz zu der ungebrochenen Natürlichkeit, der Vollkommenheit der antiken Bildung und Kunst ist bei beiden, soweit sie davon ausgehen, in der Tat nicht neu.

Aber es geht hier um das Eigentümliche Schlegels, nicht um das, was er mit den Vorgängern und Zeitgenossen teilt in diesen Dingen. Friedrich Schlegel hatte nicht vor, dasselbe noch einmal zu sagen, was andere schon ausgeführt hatten, nur ergänzt vielleicht durch ein paar Forschungsergebnisse. Friedrich Schlegel war weder genuiner Dichter noch Philosoph, er war auch nicht in erster Linie Historiker; aber er war von Anfang an der fruchtbare Kritiker, der aus der Einsicht in das Vergangene, Fremde, in das Zeitgenössische und Verwandte das eigene Wesen, den eigenen Weg, die eigene Aufgabe und das eigene Ziel erkennen wollte. Der Impuls aller seiner Bemühungen ist ein zutiefst anthropologisches Interesse[20]). Was »produktive Kritik« bei Schlegel heißt, das beginnt nicht erst mit den großen Kritiken über Jakobis 'Woldemar', über 'Georg Forster', 'Über Lessing' und 'Über Goethe's Meister'.

Gewiß bezeichnet Friedrich Schlegel in der frühesten Schrift 'Von den Schulen der Griechischen Poesie' die griechische Kunst als ein »für alle Zeiten bleibendes Muster«[21]). Aber schon beginnt er zu erkennen, daß das vollendet harmonische Schöne sich notwendigerweise nicht hat halten können[22]), daß das Prinzip der Bildung, die es hervorgebracht, in sich selbst den Keim zur Zerspaltung der Einheit getragen habe und damit zum Verfall. Und für die Spätstufe der verfallenden Schönheit taucht schon hier die Formel auf, die später für die ganze Moderne wiederkehrt: »ihr Charakter ist Charakterlosigkeit«[23]). – Bleibt das aber hier noch reine Feststellung, so kommt in der folgenden Schrift 'Vom ästhetischen Werthe der Griechischen Komödie' ein wesentlich Neues hinzu, das an jene Einsichten Gedanken für die Gegenwart und die Zukunft knüpft. Auch hier bemerkt Schlegel: »...was die Schönheit der alten Griechischen Komödie möglich machte, veranlaßte und erzeugte auch ihre Fehler, welche den Verlust ihrer Freiheit und ihrer Schönheit nach sich zogen«[24]). Die innere und äußere Freiheit, die die Vorbedingung des höchsten Schönen sind, so sagt Schlegel, wird die Poesie wieder erreichen, »wenn die Absicht vielleicht in einer späten

[20]) Vgl. dazu u. a. Helmut Folwartschny, Friedrich Schlegels Verhältnis zur Philosophie. I. Prolegomena. Diss. Breslau 1930.

[21]) Minor I. S. 10

[22]) Vgl. Minor I. S. 9.

[23]) Minor I. S. 10.

[24]) Minor I. S. 14.

Zukunft ihr Geschäft vollendet und mit Natur endigt, wenn aus Gesetzmäßigkeit Freiheit wird, wenn die Würde und die Freiheit der Kunst ohne Schutz sicher, wenn jede Kraft des Menschen frei und jeder Mißbrauch der Freiheit unmöglich sein wird«[25]). – In der Schrift 'Über die Grenzen des Schönen' wird vollends deutlich, was Schlegel will. Es geht ihm nicht um eine sehnsuchtsvolle Verherrlichung der antiken Kunst um ihrer selbst willen. Wir dürfen sie nicht »als Günstlinge eines willkührlichen Glücks beneiden«, so sagt er dort. »Unsere Mängel selbst sind unsere Hofnungen: denn sie entspringen eben aus der Herrschaft des Verstandes, dessen zwar langsame Vervollkommnung gar keine Schranken kennt. Und wenn er das Geschäft, dem Menschen eine beharrliche Grundlage zu sichern, und eine unwandelbare Richtung zu bestimmen, beendigt hat, so wird es nicht mehr zweifelhaft seyn, ob die Geschichte des Menschen wie ein Zirkel ewig in sich selbst zurückkehre, oder ins Unendliche zum Bessern fortschreite. Eben so ist die Herrlichkeit der Alten von ihrem tiefen Falle unzertrennlich... Selbst die Griechische Kunst, welche die Vollkommenheit erreichte, endigte in sich selbst, und beweiset die Hinfälligkeit der alten Größe«[26]). Denn es ist die Gefahr der Natur, daß sie aus der harmonischen Bindung der Gesetze der Kunst entflieht und die Freiheit verliert, indem sie sich aus dem Zusammenhang des Ganzen entfernt und das Einzelne zu durchdringen versucht. Hier schon klingen, in ungenauen Anfängen, doch unverkennbar, Vorstellungen von einer »progressiven Universalpoesie« an, die man doch schon ihrem Grundansatz nach gemeinhin als das späte Produkt revolutionär romantischer Theorie anzusehen pflegt. – Auch die Abhandlung 'Über die weiblichen Charaktere in den griechischen Dichtern' ist zwar von der leidenschaftlichen Liebe zur antiken Kunst und Bildung erfüllt, aber in der Weise des Blicks auf das Alte ahnt man romantischen Geist. Nachahmung der Alten ist das Gebot, aber es ist schon hier nicht die Nachahmung im Sinne einer bloßen Rückwendung, sondern die Natur der antiken Kunst kann Muster werden für den Weg der Freiheit der Modernen. Rückkehr zum Ursprünglichen ist zugleich Vorschreiten zu neuem Ziel. Denn die Geschichte der alten Kunst lehrt selbst, daß das vollendet harmonisch Natürliche nicht bleiben kann, daß es uneins werden muß. Die Nachfolgenden müssen den Weg der Freiheit beschreiten, es gibt keine Nachahmung als Rückkehr, aber die Natur der Alten kann das Ziel der Freiheit in unendlicher Ferne bezeichnen. – Ähnliche Gedanken kehren im Essay 'Über die Diotima' wieder. Und auch, was hier über »selbständige Weiblichkeit« und »sanfte Männlichkeit«[27]) oder was in dem früheren Aufsatz 'Über die Grenzen des Schönen' etwa über die Liebe gesagt wird[28]), nimmt, nebenbei bemerkt, Späteres vorweg.

[25]) Minor I. S. 17.
[26]) Minor I. S. 22.
[27]) Minor I. S. 59.
[28]) Minor I. S. 25.

Präziser noch sind die Vorstellungen von der echten, den Modernen angemessenen Nachahmung der Antike formuliert in der damals nicht veröffentlichten Abhandlung 'Vom Wert des Studiums der Griechen und Römer'[29]), die bereits in unmittelbarer Nachbarschaft der Schrift 'Über das Studium der griechischen Poesie' steht und vor ihr vollendet worden ist. Hier wird ganz offenbar, daß der Vorwurf der »Gräkomanie« im Sinne gegenwartsferner Griechenverhimmelung das Wesentliche der Impulse Schlegels nicht trifft. Entschiedener als je vorher setzt sich Schlegel ab von denen, die »in ihrem Zeitalter nichts als die Ruinen der zerstörten Menschheit« sehen, deren »ganzes Leben ist wie eine Elegie an der Urne der Vergangenheit«[30]). Denn – so meint er – es ist »nicht unsre Bestimmung«, »wie Bettler von den Almosen der Vorwelt zu leben, oder wie Knechte für die Nachwelt zur Fron zu arbeiten«[31]). Das »Urbild der Menschheit auf der höchsten Stufe der antiken Bildung«[32]) bietet die Anschauung für die Gesetze und Begriffe, nach denen sich die Richtung der modernen Geschichte bestimmen muß, aber es kann nicht an die Stelle dieser Gesetze und Begriffe selbst treten. Denn das Prinzip der neuen Geschichte ist ein anderes als das der antiken; es ist – so definiert es Schlegel bereits recht entschieden – unendliche Progression: »Durch die Befriedigung der praktischen Vernunft, welche die Richtung der modernen Bildung allein gewähren kann, erhält die Kraft und Vollendung der antiken erst ihren schönsten Wert: und wenn unsre Geschichte immer unvollendet, unser Ziel unerreichbar, unser Streben also unbefriedigt bleiben muß, so ist dieses Ziel auch unendlich groß«[33]). In diesem Sinne ist »echte Nachahmung... nicht künstliche Nachbildung der äußern Gestalt, ...sondern die Zueignung des Geistes, des Wahren, Schönen und Guten in Liebe, Einsicht und thätiger Kraft, die Zueignung der Freiheit«[34]). Beim Studium der Griechen und Römer kommt es füglich nicht auf »zwecklose Vielwisserei«[35]) an; vielmehr verdient die Geschichte »nur als ein Ganzes« ihren Namen[36]). Kommende Gedanken Schlegels klingen deutlich an, wenn er fordert: »Die Geschichte kann daher nicht oft genung an die notwendige Forderung der Einheit, und an ihre künftige Übereinstimmung mit der reinen Wissenschaft erinnert werden.«[37]) Das wird sich noch genauer zeigen.

III.

Was sich an neuen Ansätzen in den ersten veröffentlichten und den unveröffentlichten Versuchen – soweit sie uns bisher zugänglich sind[38]) – an

[29]) Zum ersten Mal gedruckt in dem Band 'August Wilhelm und Friedrich Schlegel, in Auswahl hrsg. v. Oskar Walzel. Kürschners Deutsche Nat. Lit. Bd. 143. S. 245–269. [30]) 'Vom Wert...' a. a. O. S. 251. [31]) a. a. O. S. 267.
[32]) a. a. O. S. 265. [33]) a. a. O. S. 267. [34]) a. a. O. S. 264f.
[35]) a. a. O. S. 247. [36]) a. a. O. S. 247. [37]) a. a. O. S. 247.
[38]) Vgl. auch 'Vom Ursprung der griechischen Dichtkunst', aus dem Nachlaß

einzelnen Stellen andeutet, das ist im Studium-Aufsatz voll ausgeprägt. Wir konzentrieren uns auf dieses Kernstück der frühesten Schriften. Im Hinblick auf die hier zur Debatte stehenden Fragen und auf die eben formulierten Thesen der Forschung ist es nötig, den Aufsatz in zusammenfassender Kürze von neuem zu analysieren und aus den vielspältigen, manchmal Schlegelisch unklaren, sich wiederholenden und daher oft mißverstandenen Darlegungen den wesentlichen Gang der Gedanken herauszuheben. Aus solch erneuter Interpretation, die schon im Wie des Raffens liegt, werden sich einige Folgerungen ziehen lassen[39]).

Von vornherein geht es in dieser Schrift ganz entschieden um die moderne Literatur und bis zum Schluß grundsätzlich um nichts anderes. Es gilt, die gegenwärtige Situation der Poesie verbindlich zu bestimmen, nach dem Ursprung ihrer Entwicklung und nach dem Ziel ihres Fortschreitens zu fragen.

Betrachtet man die moderne Poesie, so scheint Charakterlosigkeit ihr einziger Charakter; allgemeine Anarchie beherrscht das Bild. Alle Grenzen sind verwirrt und verwischt: die Grenzen des Schönen und des Häßlichen, die Grenzen von Volkspoesie und Bontonpoesie, die Grenzen der Gattungen, die Grenzen der Nationalcharaktere, die Grenzen von Wissenschaft und Kunst. Indessen lassen sich in aller Verwirrung einige Kennzeichen finden, die offenbar aller modernen Poesie und Bildung gemeinsam sind. Das wichtigste und am meisten hervorstechende ist das totale Übergewicht des Charakteristischen, Individuellen und Interessanten.

Wie kommt das, und was bedeutet das?

Der Begriff der Bildung, unter den bei Schlegel die Poesie subsumiert wird, setzt zwei verschiedene Naturen voraus: eine, die gebildet wird, und eine, die durch Umstände und äußere Lage die Bildung veranlaßt und modifiziert, befördert und hemmt. Bildung ist das Resultat der Wechselwirkung von Freiheit und Natur. Entweder die Freiheit oder die Natur muß der menschlichen Bildung den ersten bestimmenden Anstoß geben und dadurch die Richtung des Weges, das Gesetz der Progression und das Ziel determinieren. Im ersten Fall kann die Bildung eine natürliche, im zweiten eine künstliche heißen. Im ersten Fall ist der gesamte, zusammengesetzte Trieb der unumschränkte Führer und Gesetzgeber der Bildung, im zweiten Fall ist der Trieb nur die ausübende Macht; die lenkende, gesetzgebende Macht hingegen ist der Verstand. Die Geschichte der mensch-

---

hrsg. in dem in Anm. 5 erwähnten Kröner-Band von Ernst Behler (S. 2–5) und 'Geschichte der lyrischen Dichtkunst unter den Griechen', ebendort aus dem Nachlaß herausgegeben (S. 5–14); beide Schriften von 1795.

[39]) Wir halten es für gut, im Folgenden, wo es angebracht ist, Schlegelische Termini und Formulierungen zu gebrauchen, führen aber, da wir fortlaufend beim Text bleiben, im einzelnen keine Stellen an.

lichen Bildung hat von der Natur ihren Anfang genommen; denn nur auf Natur kann Kunst folgen. Die Praxis geht der Theorie notwendig voran – so interpretiert Schlegel offenbar schon im Sinne Fichtes[40]). Die Natur bleibt das lenkende Prinzip der Bildung, bis sie dies Recht verloren hat, und wahrscheinlich wird nur ein unglücklicher Mißbrauch ihrer Macht den Menschen dahin vermögen, sie ihres Amtes zu entsetzen. Der Trieb nämlich ist zwar ein mächtiger Beweger, aber ein blinder Führer. Er ist ja im Grunde nicht rein, sondern aus Menschheit und Tierheit zusammengesetzt. So steckt in der natürlichen Bildung immer ein gefährliches Negatives, vor dessen Hervorbrechen und Überhandnehmen sie niemals sicher ist.

Schon in den frühesten Zeiten der europäischen Bildung übrigens finden sich unverkennbare Spuren des künstlichen Ursprungs der modernen Poesie, nämlich gewisse dirigierende Begriffe. Mögen sie auch noch so dunkel und verworren und durch mancherlei Äußeres bestimmt sein: daß der Mensch nach ihnen sich selbst bestimmte, den gegebenen Stoff ordnete und die Richtung seiner Kraft determinierte – wie Schlegel sagt – war ein freier Aktus des Gemüts. Und dieser Aktus ist der ursprüngliche bestimmende Anstoß der künstlichen Bildung. Indem die Theorie sich immer mehr als das gesetzgebende Prinzip der modernen Bildung ankündigt, wäre es eigentlich ihre große Bestimmung, dem verderbten natürlichen Geschmack seine verlorene Gesetzmäßigkeit und der verirrten Kunst ihre echte Richtung wiederzugeben. Das aber könnte sie nur, wenn sie im echten Sinne allgemein gültig wäre; nur dann könnte sie wirksam und allgemein geltend werden. Bisher hat die Theorie aber einen zwiefachen Charakter: einmal ist sie nichts anderes als der abgezogene Begriff der verkehrten Praxis, sie ist bloß die formulierte Regel der Barbarei; teils zeigt sie dagegen jenes verdienstvolle Streben nach einer allgemeingültigen Wissenschaftlichkeit. Doch auch darin ist sie bisher einem Irrtum verfallen. Sie sucht zu ihrer Begründung nach einer gegebenen vorbildlichen Anschauung, von der sie ihre Begriffe ablesen kann. Daher alle bisherige Nachahmung der Antike. Diese bisherige Nachahmung ist falsch; denn sie will ein einzelnes, konkretes, gewissermaßen zufälliges Beispiel übernehmen. (Darauf hatte übrigens Herder schon hingewiesen.) Eine solche nicht verbindlich durchdachte Anerkennung der Autorität der Alten kann aber niemals allgemeingültig sein. Sie führt einen ästhetischen Dogmatismus herauf, der nur die Vorübung der eigentlich philosophischen Theorie der Poesie ist. Um diese philosophische, transzendentale, d. h. allgemeingültige Theorie aber geht es Schlegel.

Wenn man einmal eingesehen hat, daß das wesentliche Kennzeichen der künstlichen Bildung gegenüber der natürlichen die Vorherrschaft lenkender

[40]) Zur frühesten Beschäftigung Schlegels mit Fichte vgl. u. a. Carl Enders, Friedrich Schlegel, 1913. S. 296.

Begriffe, der Theorie ist, so versteht man das Übergewicht des Charakteristischen. Denn der isolierende Verstand fängt damit an, daß er das Ganze der Natur trennt und vereinzelt. Unter seiner Leitung geht daher die durchgängige Richtung der Kunst auf treue Nachahmung des Einzelnen; bei höherer intellektueller Bildung ist das Ziel der modernen Poesie originelle und interessante Individualität. Freilich soll auch die charakteristische Poesie im Einzelnen das Allgemeine darstellen. Nur dann ist sie philosophische Poesie, die nicht nur den Verstand, sondern auch die Vernunft, das Vermögen des Idealen, anspricht. Das höchste Kunstwerk der philosophischen Poesie ist die philosophische Tragödie, oder, wie Schlegel sich in der späteren Vorrede verbessert: die interessante Tragödie, im Gegensatz zur ästhetischen Tragödie als der Vollendung der natürlichen, der schönen Poesie. Die philosophische oder interessante Tragödie besteht aus lauter charakteristischen Elementen, ihr Resultat ist die höchste Disharmonie, ihre Katastrophe vollendet tragisch. Das vollkommenste Beispiel dieser modernen philosophischen Tragödie ist Shakespeares 'Hamlet'. Denn hier liegt wie kaum in einem anderen Werk der Mittelpunkt des Ganzen im Charakter. Durch eine – wie Schlegel sagt – wunderbare Situation wird alle Stärke seiner edlen Natur in den Verstand zusammengedrängt, die tätige Kraft aber ganz vernichtet; es herrscht ein grenzenloses Mißverhältnis der denkenden und der tätigen Kraft. Der Totaleindruck dieser Tragödie ist daher grenzenlose Verzweiflung. – Shakespeare ist also unter allen Künstlern derjenige, der den Geist der modernen Poesie überhaupt am vollständigsten und treffendsten charakterisiert, er ist der Gipfel der charakteristischen und interessanten Poesie. Seine Darstellung ist nie objektiv, nie im strengen Sinne »schön«, sondern durchgängig charakteristisch.

Aus dieser Herrschaft des Charakteristischen, Individuellen erklärt sich von selbst die durchgängige Richtung der modernen Poesie aufs Interessante. Interessant nämlich – so definiert Schlegel – ist jedes originelle Individuum, welches ein größeres Quantum von intellektuellem Gehalt oder ästhetischer Energie enthält, ein größeres nämlich, als das empfangende Individuum, d. h. populär gesprochen: der Leser oder der Zuschauer bereits besitzt; denn das Interessante verlangt eine individuelle Empfänglichkeit. Aber es ist klar, daß so niemals eine vollständige Befriedigung erreicht werden kann, daß es kein höchstes Interessantes gibt. Denn das Interessante in der Dichtung muß sich unentwegt steigern mit dem Maß des intellektuellen Gehalts im empfangenden Individuum. Das kann auf die Dauer nur zum Pikanten und Frappanten in der Poesie führen und schließlich zum Schockanten als der letzten Konvulsion des sterbenden Geschmacks. Wenn hingegen der wahrhaft philosophische Gehalt in der Tendenz des Geschmacks das Übergewicht bekommt, so wird die Poesie, nachdem sie sich in der Erzeugung einer übermäßigen Fülle des Interessanten erschöpft

hat, zu Versuchen des Objektiven übergehen. Denn nur das Objektive, das höchste Schöne, kann die Sehnsucht stillen, die beim Interessanten immer bleibt. Dies Schöne aber – so definiert Schlegel im Sinne der 'Kritik der Urteilskraft', aber schon in der Schillerischen Umprägung, in der das Prädikat der Schönheit in den Gegenstand verlegt ist – das Schöne ist der allgemeingültige, eben »objektive« Gegenstand eines uninteressierten Wohlgefallens, das von dem Zwange des Bedürfnisses und des Gesetzes gleich unabhängig, frei und dennoch notwendig, ganz zwecklos und dennoch unbedingt zweckmäßig ist.

So ist die heteronome Herrschaft des Interessanten nur eine vorübergehende, im Grunde wohltätige Krise des Geschmacks. Der Weg der modernen Poesie zum Objektiven kann nur die Theorie sein. Der Verstand war ja von Anfang an das lenkende Prinzip dieser Bildung. Nur die Theorie kann das Objektive, das Allgemeingültige auch im Sinne des höchsten Schönen begründen; nur so können die Maximen des Kunstgeschmacks allgemein geltend, d. h. von allen anerkannt werden. Freilich – Begriffe ohne Anschauungen sind leer. Die objektiven dirigierenden Begriffe des Verstandes, die Theorie, bedarf aus doppeltem Grunde einer vollkommenen Anschauung, nämlich – so popularisiert hier Schlegel wieder Kant und vereinfacht er Schiller – als Beispiel und Beleg zu ihrem Begriff und als Tatsache und Urkunde der Untersuchung. Diese vollkommene Anschauung bietet die antike Poesie; denn hier und nur hier ist das Gesetz ganz Neigung, hier ist die Theorie gewissermaßen vollkommen Natur. Hier ist das Schöne sich selbst genug, im Spiel realisiert. So kann die griechische Poesie das echte Leitbild der modernen Theorie werden. Die antike Dichtung, zumal die attische Tragödie, ist die vollkommenste Verwirklichung dieser harmonischen Einheit; denn sie allein gibt eine vollkommene Organisation, ein in sich abgeschlossenes Ganzes, eine »technische Welt« – so sagt Schlegel wieder offenbar mit Kant –, einen vollendet gesetzmäßigen Kosmos. Freilich darf niemals das einzelne Kunstwerk nachgeahmt werden, sondern der Geist des Ganzen. Dieses höchste Ziel wird die moderne Poesie gewiß nie erreichen, sie wird sich ihm nur in unendlicher Progression annähern können. Aber sie muß sich auf den Weg machen; das goldene Zeitalter liegt noch vor ihr. Denn nichts ist einleuchtender nach Schlegel als die Theorie der Perfektibilität. Ein absolutes Maximum in der Entwicklung der Kunst ist nicht möglich, aber doch ein bedingtes relatives Maximum. Goethes Kunst ist die Beglaubigung, daß die Hoffnung des Schönen kein leerer Wahn der Vernunft ist. Sie steht in der Mitte zwischen dem Interessanten und dem Objektiven, ja, das Objektive ist hier an einzelnen Stellen schon erreicht.

Indessen, zu der Idee der Perfektibilität, die in der Verwirklichung eine unendliche Progressivität ist, muß die Idee der Universalität der Poesie kom-

men. Diesen Begriff der Universalität betont Schlegel offensichtlich gegen Winckelmann und Herder. Die Kunst ist gleicherweise Eigentum der ganzen Menschheit. Sie ist nicht die lokale Frucht des glücklichsten Klimas, nicht eine momentane Epoche. Ein solcher Begriff von Naturpoesie ist falsch. Die Poesie mindestens ist eine universelle Kunst. Denn ihr Organ, die Phantasie, ist nahe mit der Freiheit verwandt; sie ist unabhängiger von äußeren Einflüssen als jede andere Kunstart.

Brechen wir hier ab. Wir haben damit den roten Faden aus dem zuweilen verworrenen Gespinst der Gedanken herausgelöst, ohne, wie wir glauben, unzulässig vereinfacht zu haben. Die Ausführungen über die Theorie des Häßlichen in der antiken wie in der modernen Poesie, über den »Kriminalkodex« der poetischen Theorie, die genauere Explizierung der Bildungsstufen der modernen Poesie, die Analogien von Vielheit, Einheit, Allheit und so weiter können wir hier mit Fug beiseite lassen. Im ganzen zeigt die Schrift trotz mancher Arabesken und Verwischungen einen einheitlichen Gang des Denkens, von einem Grundimpuls getrieben und gelenkt. Es ist kein Anlaß, zwei widersprechende Teile anzunehmen, die sich nur dann zusammenreimen ließen, wenn man für den zweiten Teil Schlegels Lektüre von Schillers Arbeit 'Über naive und sentimentalische Dichtung' voraussetzt. Ja, es bedarf zum Verständnis des Zusammenhangs der Teile nicht einmal der Annahme einer bestimmten Technik und eines gewissen dialektischen Aufbaus der Kritik, worauf Eichner – an sich vielleicht mit einleuchtendem Recht – hinweist[41]).

IV.

Was zeigt diese Analyse der Schlegelischen Gedanken?

1. Von einer Nachahmung der griechischen Poesie als Selbstzweck kann keine Rede sein. Es geht überhaupt nicht um Nachahmung konkreter künstlerischer Ausprägungen, nicht um die Rückwendung in eine schöne und ideale Vergangenheit, sondern, in der Epoche des reflektierenden Verstandes, in dem die tragische Verwirrung, aber auch die eigentliche humane Chance der Moderne liegt, geht es um die Suche nach einem transzendentalen Prinzip der modernen Poesie und nach einem Gegenstand, der den Begriffen des Verstandes, der Theorie, eine vollendete Anschauung bietet, ohne die eine vollkommene philosophische Theorie gar nicht zustande kommt. Eine ausführliche Geschichte der griechischen Literatur, zu der der Studium-Aufsatz als Einleitung gedacht war, ist notwendig, weil nur die umfassende Kenntnis den Geist des Ganzen vermitteln kann[42]).

[41]) GR XXX. S. 261f.

[42]) Vgl. dazu u. a.: »den Geist des Ganzen zu fassen, ist das Höchste«. (Minor I. S. 234) und oben Anm. 35, 36, 37.

2. Es gibt hier schon in einer Vorform die Vorstellung einer »progressiven Universalpoesie«, und sie enthält bereits einige wesentliche Elemente dieses späteren Begriffs, mit dem Schlegel im 'Athenäum' das Wesen der romantischen Poesie zu definieren versucht hat. Schon im Studium-Aufsatz trägt diese normative Vorstellung die Dynamik ins Unendliche in sich, das unendliche Streben nach einem letztlich nie zu erreichenden Ziel. Sie enthält die Forderung der Freiheit, die an keine äußeren Verhältnisse und Situationen gebunden ist. Indessen kennt hier Schlegel noch als letztes Ziel ein Ideal, das nicht selbst in dieser Freiheit und im Ganzen dieser unendlichen Progression liegt. Er gibt der Theorie die Anschauung einer Praxis, die nicht erst im Prozeß der Progression immer neu gesetzt wird, sondern die, wenn auch unerreichbar, als ein objektives, beschreibbares Ideal existiert. Indessen wird ja auch im Studium-Aufsatz die konkrete geschichtliche Anschauung zu einem gewissermaßen formalen Geist des Ganzen sublimiert, die Geschichte zum Prinzip der Kunsttheorie und Poetik, wenn man so will[43]). Die Ansicht Schlegels ist also hier, abgesehen von den traditionellen Elementen, ein eigentümliches Gemisch von kantischen Gedanken in der Umbildung durch Schiller, ja, von zuweilen vorkantisch-dogmatisch anmutenden Gedanken und zugleich von Einsichten, die ihm offenbar Fichte vermittelt hatte[44]). Der Begriff von der »progressiven Universalpoesie« im 'Athenäum' ist also kein völlig neuer Ansatz gegenüber den Vorstellungen des Studium-Aufsatzes, auch nicht das Ergebnis einer radikalen Umkehrung der Bewertung und der Vorzeichen, wenn sich auch freilich gewisse Wertakzente verschieben; vielmehr ist der Weg zum Späteren nur ein ganz konsequentes Zuendedenken des Früheren[45]). Man mag diesen Weg als Entgrenzung bezeichnen; denn beide Bestandteile des Begriffs: »progressiv« und »universal« sind im 'Athenäum' grenzenlos erweitert. Schlegel hat im vertieften Studium Fichtes und im Symphilosophein mit den romantischen Genossen eingesehen, daß es ein definierbares Ziel und Ideal der Poesie nicht geben kann, auch nicht im Sinne eines in den Bildungsstufen der Geschichte gefundenen Systems; denn ein solches Ideal,

[43]) Später formuliert Schlegel so: »Die Kunst ruht auf dem Wissen, und die Wissenschaft der Kunst ist ihre Geschichte.« ('Gespräch über die Poesie'. Minor II. S. 343).

[44]) Natürlich spielt auch Hemsterhuis eine Rolle, aber man darf sie wohl nicht überschätzen in der Ausbildung dieser Ideen, wenn auch gewisse Gedanken des Hemsterhuis bei den späteren Auseinandersetzungen mit Kant und Fichte z. B. sicher einen bedeutsamen Einfluß haben. – Wenn Mettler übrigens (a. a. O. S. 143) als Beleg für eine kritische Stellung Schlegels gegen Fichte zu diesem frühen Zeitpunkt ein Zitat aus den philos. Vorlesungen d. Jahre 1804/06 anführt, so hat das wohl nicht viel Wert.

[45]) Das bedeutet aber andererseits nicht, daß man für den Schlegel der frühen Stufe unproblematisch und a priori den perfektiven Begriff »Romantiker« gebrauchen darf (wie Emmersleben; siehe Anm. 6).

wenn man es je konkret statuieren wollte, würde auch im Bereich des Ästhetischen das radikale Übel der Trägheit im Sinne Fichtes, der Beruhigung bei einem im falschen Sinne objektivierten Ideal fördern. Das Ideal ist die Totalität der Progression selbst. Das eigentliche Wesen der romantischen Dichtart ist – wie Schlegel in jenem Äthenäumsfragment sagt – »daß sie ewig nur werden, nie vollendet seyn kann«[46]). In diesem Sinne hat sich im Athenäumsfragment auch der Begriff der Universalität unendlich erweitert. Es ist deutlich, daß er nun alle denkbaren Phänomene der Poesie umfassen muß. Diese romantische Universalpoesie muß alle getrennten Gattungen der Poesie wieder vereinigen, sie soll Poesie und Prosa, Genialität und Kritik, Kunstpoesie und Naturpoesie; Poesie, Philosophie und Rhetorik, aber auch – so fügt er später hinzu – Antikes und Modernes »bald mischen, bald verschmelzen«, »sie umfaßt alles, was nur poetisch ist«. Die Grenzverwischung ist nun gerade das Positive, ja Wesentliche. Theorie und Praxis – wovon Schlegel in der Studium-Schrift auch spricht – sind unendlich aneinandergerückt, ja vereinigt; denn das eine bedingt das andere in unendlicher Fortschreitung, die niemals stille stehen darf. Das Drama, als der abgeschlossene vollendete Organismus kann nun nicht mehr – das versteht sich – allein die höchste Kunstform der Poesie sein. Die romantische Ironie als das klare Bewußtsein der ewigen Agilität, als die Fähigkeit, »was wir anbeten, in Gedanken vernichten« zu können[47]), ist das Vehikel der Progression, der ewigen Selbstschöpfung und Selbstvernichtung.

Ging es im Studium-Aufsatz um die Suche nach einem transzendentalen Prinzip der gegenwärtigen Poesie und ihres Ziels in Form einer Theorie der Poesie, so wird in den Athenäumsfragmenten in folgerichtigem Weiterdenken des früheren Ansatzes die transzendentale Funktion der Poesie selbst zugewiesen. Es gibt nun den Begriff einer »Transzendentalpoesie«: die moderne Poesie, die ja eben – wie es schon in der Studium-Schrift deutlich steht – eine künstliche, d. h. philosophische Poesie ist, soll »in jeder ihrer Darstellungen sich selbst mit darstellen«, d. h. sie soll »überall zugleich Poesie und Poesie der Poesie seyn«[48]).

3. Was Schlegel im Studium-Aufsatz darlegt, ist also, entgegen dem ersten Schein, durchaus nicht mehr dasselbe wie das, was Schiller in seiner Abhandlung 'Über naive und sentimentalische Dichtung' ausführt. Die Begriffe des »Objektiven« und des »Interessanten« werden häufig einfach mit den Begriffen des »Naiven« und »Sentimentalischen« ganz oder doch beinahe identifiziert. Sie unterscheiden sich indessen in wesentlichen Punkten:

Indem nach Schiller zum Begriff des Naiven notwendig hinzugehört, daß

[46]) Minor II. S. 220f.

[47]) Minor II. S. 169.

[48]) Minor II. S. 242. Vgl. zum Vorhergehenden auch 'Notebooks' S. 32, Fragm. 150.

»die Natur mit der Kunst im Kontraste stehe und sie beschäme«[49]), bekommt schon dieser erste der beiden Begriffe einen ethischen oder, wenn man in der Sprache der Zeit reden will, genauer und umfassender: moralischen Gehalt, der dem Begriff des Objektiven bei Schlegel in solchem Sinne durchaus fehlt. Das bedeutet nicht, daß er nicht einen bestimmten positiven Wert hat. Aber das Objektive im Sinne Schlegels kommt, solange es immer noch das Objektive heißen kann, niemals so über sich hinaus, daß man von einem Objektiven der Gesinnung sprechen könnte, wie Schiller von einem Naiven der Gesinnung spricht. Schlegel hat seinen Begriff des Objektiven in der späteren Vorrede zur Studium-Schrift ausdrücklich von Schillers Begriff des Naiven abgehoben, und er hat dort richtig erkannt, daß das Naive im Kontrast mit der Kunst, sobald es auf das Gebiet poetischer Darstellung übertragen wird, ein problematischer Begriff ist; daß es selbst nur vom sentimentalischen Dichter dargestellt werden kann. Auch den Begriff des Interessanten hat er von dem Begriff des Sentimentalischen selbst in dieser Vorrede abgehoben, und er hat dabei den fragwürdigen Begriff Schillers von der »sentimentalischen Idylle« deutlich erkannt. – Das Sentimentalische setzt, auch in den sentimentalischen Dichtungsarten, stets die Reflexion auf das verlorene Ideal, die Sehnsucht danach voraus und die Aufgabe, nach dem Ideal zu streben. Auch hier also ein moralisches Moment. Das Interessante dagegen enthält per definitionem gar nichts von einer Reflexion aufs Ideal, auch nichts von einer Sehnsucht danach oder einer Aufgabe, nach ihm zu streben. Im Gegenteil! Es ist der Ausdruck des tragischen Mißverhältnisses von tätiger Kraft und Verstand; es ist der Ausdruck der entschiedenen Individualität des modernen geistigen, besser: reflektierenden Menschen, der nicht mehr Natur ist, dem aber auch der Leitstern des Ideals nicht mehr geschenkt ist. Das »Allgemeine« der interessanten Kunst beruht auf der überlegenen, wenn man will, »sentimentalischen« Anschauung des Dichters, der diese tragische Verzweiflung gültig gestaltet. – In Schillers Begriff des Sentimentalischen bleibt der Glaube an das Ideal immer bestehen, und die sentimentalischen Dichtungsarten leben nur von der Realität des – freilich verlorenen – Ideals. So enden auch die Helden der Tragödien des sentimentalischen Dichters Schiller – sieht man vom 'Demetrius' ab[50]) – nicht in barer Vernichtung und Verzweiflung, sondern sie erheben sich über die zerstörende Übermacht des Geschicks, und sei es in ihrer eigenen Brust, im »begeisterten«, sentimentalischen Glauben an das Ideal, ja, sie realisieren in ihrer Vernichtung das Ideal in Freiheit, Würde, Erhabenheit. – Das Interessante Schlegels ist nur die fruchtbare

[49]) Säkular-Ausgabe XII. S. 161. Vgl. zum Folgenden u. a.: Eduard Spranger, Schillers Geistesart, gespiegelt in seinen philosophischen Schriften und Gedichten. Abhandlgn. d. Preuß. Akad. d. Wiss., Phil. hist. Kl. 1941. 13.

[50]) Siehe unten S. 366 f.

Krise des Übergangs, und aus der tiefsten Verzweiflung, die es letztlich erzeugt, soll erst der Blick auf das Ideal von neuem gewonnen werden. Es ist deutlich, daß Schiller Shakespeare zu den naiven Dichtern zählen mußte; denn zum sentimentalischen Dichter in Schillers Sinn fehlt ihm – wenn man dies Wort nicht im falschen Sinne negativ verstehen will – der Hinblick auf das wenngleich verlorene und unterdrückte Ideal und der Glaube an seine Realität oder vielmehr seine Realisierbarkeit im begeisterten Aufschwung der Freiheit. Seine Darstellung des Tragischen ist Natur. In bezug auf diese wesentliche Qualität der Naivität – und nur in diesem Bezug – mußte Schiller Shakespeares Tragödie nahe an die Antike heranrücken; für Schlegel mußte sie das gerade Gegenteil sein. – Ist für Schlegel der Fluch des Interessanten die Individualität, individuelles reflektierendes Bewußtsein in den Menschen der Dichtung und Individualität, Charakteristisches in der Darstellungsweise der Dichtung, so ist für Schiller eben lebendige Individualität der Natur ein Kennzeichen der Werke der naiven Dichter. Die sentimentalische Dichtart in allen Formen, die Schiller unterscheidet, ist nicht charakteristisch, sie darf es nicht sein, gerade weil sie nicht mehr Natur ist, sondern vom Bewußtsein der Idee lebt. So sind Schlegel und Schiller in Entscheidendem verschieden. Und diese Einsicht ist von wichtiger Bedeutung, wenn man die Frühschriften Schlegels auch im Hinblick auf seine spätere Entwicklung richtig einschätzen will. Gewiß ist auch Schillers Schrift von geschichtsphilosophischem Interesse wesentlich mitbestimmt. Allein es geht ihm letzten Endes um die Einsicht in das Wesen des Menschen, um seine Grenze und Freiheit, um die höchsten Möglichkeiten vollendeter Humanität in dem Zwiespalt von Wirklichkeit und Ideal, um Entwicklungsmöglichkeiten, die sich immer und überall ereignen können, die nur bedingt an Stufen der realen Geschichte gebunden sind. Nicht zufällig führt er am Ende der Schrift den Gegensatz des Naiven und Sentimentalischen auf den Gegensatz von Realist und Idealist zurück. Dies ist – wenn man so will – die »Zeitlosigkeit« der Klassik. – Schlegel ist von vornherein bewegt vom Geist der bewegten konkreten Geschichte. Er ist viel mehr Geschichtsphilosoph als Schiller. Er ist – wie gesagt – der produktive Kulturkritiker, der aus seiner eigenen individuellen Veranlagung die tragisch-zerstörerische Macht des reflektierenden Bewußtseins in der modernen Geschichte erfuhr. Daher der tiefe, quälende Eindruck, den Hamlet auf ihn machte. Er stellt gewisse Stufen in der Geschichte der Menschen fest, und er deutet sie auch; auch er konstruiert Typen und unternimmt Synthesen, aber er systematisiert zuletzt nicht, er bleibt – und alle Bemühungen, die Historie als gewissermaßen »zeitloses« System zu begreifen, können das nicht verhüten – im Bereich und in der unwiederholbaren Bewegung der Geschichte. In der Bestimmung ihres Ziels freilich überschreitet er ihren Bereich und postuliert ein Ideal, das er in seiner weiteren Entwicklung – wenigstens bis

zu seiner Konversion – immer mehr in den Gang der Geschichte als ihr transzendentales Prinzip selbst hineinverlegt. Gerade darin ist er wohl »Romantiker«[51]), darin ist er anders als der »Klassiker«, als den man Schiller, mit aller Einschränkung und Vorsicht, denn doch unterscheidend bezeichnen darf. Freilich – jenes Ideal, an dessen Realität Schiller leidenschaftlich glaubte, war für Schlegel, wie auch für Novalis und andere Romantiker, früher noch der bewegende Anstoß zu der Dynamik seines geschichtlichen Bewußtseins als die Philosophie Fichtes. Aber in dessen Grundgedanken bildete er seine Geschichtsphilosophie zunächst, bei aller Kritik auch, immer mehr hinüber. Sie bestimmte vorerst seine Auffassung von der modernen Dichtung und der Dichtung überhaupt.

V.

Hier aber bedarf es, wie man leicht einsieht, noch einer Ergänzung und Modifizierung des über Schiller Gesagten. Daß Schiller in dem Aufsatz 'Über naive und sentimentalische Dichtung' seine eigene Art derjenigen Goethes gegenüber habe definieren und rechtfertigen wollen, weiß jedermann. Die Schrift ist bekanntlich auch eine Analyse des verschiedenen Verhältnisses zur Antike. Abgesehen von kurzen vorübergehenden Einseitigkeiten waren sich die Klassiker Goethe und Schiller, wie schon die bedeutenderen ihrer Vorgänger in der Griechenverehrung, darüber im klaren, daß es nur darauf ankommen könne, den Geist der antiken Kunst, das Grundprinzip ihrer Form zu lernen und in ganz eigentümlicher Weise als Dichter in der eigenen Zeit zu verwirklichen; den Geist der »Natur in der Kunstmäßigkeit«, den Geist jener »Klarheit der Ansicht«, der »Heiterkeit der Aufnahme«, der »Leichtigkeit der Mitteilung«, von der Goethe spricht, »geleistet am edelsten Stoff, am würdigsten Gehalt, mit sicherer und vollendeter Ausführung«. Im Sinne solch echter Aneignung der Antike, des griechischen Geistes konnte Goethe noch im Jahre 1818 im Anschluß an die eben zitierten Bemerkungen das berühmte Wort aufschreiben: »Jeder sei auf seine Art ein Grieche! Aber er sei's.«[52]). Für Goethe freilich schien dieses ganze Problem einfacher und unkomplizierter zu sein als für Schiller[53]). Goethes geistige Art, sein Verhältnis zur Natur und zum Leben war – so sah es Schiller – jenem Geist, der aus den Kunstwerken der Griechen sprach, wesensverwandt; und insofern war es für ihn einerseits natürlicher, aus eben diesem Geist der Griechen Eigentümliches zu schaffen und als Jünger

[51]) Wobei in dem Wort sowohl konstitutive Elemente von Friedrich Schlegels Begriff des Romantischen stecken wie auch von der Bedeutung, die mehr von August Wilhelms als von Friedrichs Interpretation her die Vorstellungen gegenwärtiger literarhistorischer Synthese unter diesem Namen bestimmt.

[52]) Antik und Modern. Hamb. Ausg. XII. S. 176.

[53]) Vgl. zum Folgenden u. a. F. W. Wentzlaff-Eggebert, Schillers Weg zu Goethe, 1949, ein Buch, das allgemeinere Zwecke verfolgt; wir weichen in manchem ab.

der Griechen doch ganz er selbst zu werden; und andererseits war aus dem gleichen Grunde für ihn die Gefahr geringer, über der Nachahmung der Alten das Eigene, Gegenwärtige zu versäumen und zu verlieren. Das ist jene Art Goethes, die Schiller in einem seiner ersten Briefe an Goethe zu umschreiben versucht hat; es ist nicht überflüssig, im Hinblick auf das Folgende, einige dieser vielzitierten Sätze hier zu wiederholen: »Ihr beobachtender Blick, der so still und rein auf den Dingen ruht, setzt Sie nie in Gefahr, auf den Abweg zu geraten, in den sowohl die Spekulation als die willkürliche und bloß sich selbst gehorchende Einbildungskraft sich so leicht verirrt. In Ihrer richtigen Intuition liegt alles und weit vollständiger, was die Analysis mühsam sucht, und nur weil es als ein Ganzes in Ihnen liegt, ist Ihnen Ihr eigener Reichtum verborgen; denn leider wissen wir nur das, was wir scheiden... das Geben selbst ist nicht Sache des Analytikers, sondern des Genies, welches unter dem dunkeln aber sichern Einfluß reiner Vernunft nach objektiven Gesetzen verbindet... Wären sie als ein Grieche, ja nur als ein Italiener geboren worden, und hätte schon von der Wiege an eine auserlesene Natur und eine idealisierende Kunst Sie umgeben, so wäre Ihr Weg unendlich verkürzt, vielleicht ganz überflüssig gemacht worden. Schon in die erste Anschauung der Dinge hätten Sie dann die Form des Notwendigen aufgenommen, und mit Ihren ersten Erfahrungen hätte sich der große Stil in Ihnen entwickelt. Nun, da Sie ein Deutscher geboren sind, da Ihr griechischer Geist in diese nordische Schöpfung geworfen wurde, so blieb Ihnen keine andere Wahl, als entweder selbst zum nordischen Künstler zu werden, oder Ihrer Imagination das, was ihr die Wirklichkeit vorenthielt, durch Nachhilfe der Denkkraft zu ersetzen, und so gleichsam von innen heraus und auf einem rationalen Wege ein Griechenland zu gebären.«[54]) – Und Wilhelm von Humboldt schrieb an Schiller: »Man kann Göthe... bis auf einen hohen Grad der Wahrheit in seinen letzteren Producten mit den Griechen, in seinen früheren mit Shakespear vergleichen.« Von Schiller selbst dagegen glaubt er in dem gleichen Brief bemerken zu müssen: »Unter allem mir bekannten Griechischen ist keine Zeile, von der ich mir Sie als den Verfasser denken könnte« ... »alle Ihre dichterischen Producte zeigen einen stärkeren Antheil des Ideenvermögens, als man sonst in irgendeinem Dichter antrift, und als man, ohne die Erfahrung, mit der Poesie für verträglich halten sollte.«[55]). Diese Sätze treffen in der Tat die zentrale Schwierigkeit Schillers, deren er sich immer schmerzlich bewußt gewesen ist. Und während Goethe eben darin immer ein Griechenjünger bleiben zu können schien, daß er in großer und instinktsicherer Gelassenheit seine Natur zu freier und selbst wieder wie Natur scheinender Gesetzmäßigkeit steigerte,

[54]) Schiller an Goethe 23. 8. 1794.

[55]) 16. 10. 1795; vgl. auch den Brief vom 6. 11. 1795 (Leitzmann S. 164f. und 192ff.).

daß er die »Entelechie« seiner Natur frei erfüllte, so mußte Schiller immer wieder »einen Schwung nehmen«, immer von neuem aus Reflexion und Willen um jene Natur in der Kunstmäßigkeit ringen, in der er das erfüllte Ideal griechischer Kunst sah, das Ideal, das er bei dem einzigen Goethe in der Gegenwart von neuem verwirklicht zu finden glaubte, mit der Einschränkung, daß auch der »naive« Goethe als ein Kind der Moderne zwar mit griechischer Naivität gleichwohl sentimentalische Stoffe behandeln mußte.

Es ist indessen der philosophische Ästhetiker, der ästhetische Philosoph und noch mehr der »Historiker« Schiller, der nach dem Begriff des Sentimentalischen greift, um das Wesen des modernen Künstlers auszudrücken. Freilich – das Begriffspaar des Naiven und Sentimentalischen ist bei Schiller, wenigstens der allgemeinsten Sache nach, nicht neu; es hat seine Vorgeschichte im 18. Jahrhundert. Aber in der spezifischen Fassung bei Schiller ist es sehr wohl neu. Und vor allem die Ausführungen über das Sentimentalische haben einen ganz neuen und eigentümlichen Tenor. Sie sind getragen von den Erfahrungen des Historikers Schiller, von der Versuchung, aus dem Nexus der Notwendigkeit, des Gesetzes, des entelechialen, an der Natur abgelesenen Zwanges und der Notwendigkeit des Idealen auszubrechen. Nur wenn man das begreift, wird man verstehen, warum der Begriff des Naiven bei Schiller letzten Endes so wenig überzeugend konstruiert ist und warum dementsprechend der Begriff der sentimentalischen Idylle eine für Schiller selbst so fragwürdige Vorstellung ist – das beweisen seine Anmerkungen dazu. Es war nicht allein Kant, sondern mehr noch die Persönlichkeit und das Vorbild des Dichters Goethe, der Schiller gewissermaßen gegen seine historischen Erkenntnisse und seine persönlichen Erfahrungen, wie z. B. seine Krankheit, an die Realität des Ideals glauben ließ; der ihn im Bannkreis des Notwendigen, des Gesetzes, des Allgemeinen festhielt; der ihn davor bewahrte, auszubrechen in die bloße Fülle der historischen Erscheinungen. Aber es waren andererseits nicht nur historische Studien, persönliche Erfahrungen, später intensivere Begegnung mit Shakespeare, die Schiller in die Nähe des Tatsächlichen, ja des Zufälligen führten. Es war – vermutlich wird man sagen können: in erster Linie – der gleiche Goethe selbst, der Schiller in die Versuchung, besser: in die angstvolle Bedrohung des »Historischen« brachte, des Faktischen mit seiner für Schiller würdelosen Zufälligkeit, aber auch vernichtenden Furchtbarkeit. Unter diesem Aspekt ist ja der Briefwechsel zwischen Goethe und Schiller keineswegs nur das großartige Dokument einer Freundschaft zweier genialer Dichter, die sich gegenseitig ergänzen, interpretieren, korrigieren, steigern. Gewiß hat Schiller seine »Bekanntschaft mit Göthe« das »wohlthätigste Ereigniß« seines »ganzen Lebens« genannt[56]). Und über die gegenseitige hohe Verehrung und Bereicherung bedarf es keiner Worte. Aber es heißt gleichwohl nicht drama-

[56]) Schiller an Charlotte Gräfin v. Schimmelmann 23. 11. 1800 (Jonas VI. 218).

tisieren, wenn man Schiller in dieser Begegnung seit dem Studium von Goethes 'Wilhelm Meisters Lehrjahren' in eine tragische Situation geraten sieht. Es wäre falsch, in Goethe den einzigen Anlaß zu sehen, aber er ist der entscheidende dazu. Durch die Lektüre der 'Lehrjahre', schon der ersten Teile, verliert Schiller die relative Sicherheit seiner »transzendentalen Position«. Schon Anfang 1795 schreibt er unter dem Eindruck der ersten beiden Bücher an Goethe: »Ich kann Ihnen nicht ausdrücken, wie peinlich mir das Gefühl oft ist, von einem Produkt dieser Art in das philosophische Wesen hineinzusehen... Zwar darf ich mir das Zeugnis geben, in meinen Spekulationen der Natur so treu geblieben zu sein, als sich mit dem Begriff der Analysis verträgt... Aber dennoch fühle ich nicht weniger lebhaft den unendlichen Abstand zwischen dem Leben und dem Raisonnement...«[57]). Und im Juli 1796, nachdem er das Ganze gelesen hat: »Ich kann Ihnen nicht beschreiben, wie sehr mich die Wahrheit, das schöne Leben, die einfache Fülle dieses Werks bewegte. Die Bewegung ist zwar noch unruhiger als sie sein wird, wenn ich mich desselben ganz bemächtigt habe, und das wird dann eine wichtige Krise meines Geistes sein«[58]). Der Ausdruck von der »Krise« kommt nun häufiger vor in den Briefen Schillers. Indessen beruhigt er sich hier wie ähnlich auch später: »sie ist aber doch der Effekt des Schönen, nur des Schönen, und die Unruhe rührt bloß davon her, weil der Verstand die Empfindung noch nicht hat einholen können«[59]). Das Ringen mit dem Stoff, dem rein »Historischen«, das mit der Arbeit am 'Wallenstein' beginnt und das Schaffen Schillers weiter begleitet – es ist nicht nur das Ringen des gestaltenden Künstlers mit dem Chaos des Ungeformten, um ihm künstlerische Form zu verleihen. Dieser »poetische Kampf mit dem historischen Stoff«[60]), mit dem »fürchterlichen Interesse« des Stoffs[61]) – er ist und wird immer mehr das tragische Ringen mit dem »Historischen«, dem »Empirischen« als solchem. Tragisch: weil echte Werte sich hier ausschließen bis zur Vernichtung: die Fülle des realen Lebens auf der einen Seite, das aber den Makel der »gemeinen Empirie«[62]) und des Zufälligen, des Chaotischen trägt, und das Ideale, das Allgemeine, das »Gesetzliche« auf der anderen Seite, dem aber – mehr und mehr für Schiller – das Odium des Abstrakten, des leeren »Raisonnements« oder des bloßen »Calcüls«[63]) anhaftet. »Das Historische ist überwunden« – diese Meldung Schillers an Goethe[64]) über

[57]) Schiller an Goethe 7. 1. 1795.
[58]) Schiller an Goethe 2. 7. 1796.
[59]) ebd.
[60]) Schiller an Goethe 19. 7. 1799.
[61]) Schiller an Goethe 5. 1. 1798.
[62]) Schiller an Goethe 17. 8. 1797.
[63]) Vgl. Schlegel, Notebooks (a. a. O.) S. 30, Fragm. 121: »Schillers Blei halten seine Freunde für Tiefe; da er doch als Philos[oph] seicht und als Dichter nur bis zum Calcül gekommen ist«. Vgl. auch Notebooks S. 56, Fragm. 413: »Keines Menschen Poesie ist weniger idealisch als Schillers; sie ist bald ganz individuell, bald leere Formularp[oesie], und das letzte am meisten; nie beides zugleich.«
[64]) Schiller an Goethe 24. 12. 1800.

die Arbeit an der 'Jungfrau von Orleans' entspricht dem tiefen und angstvollen Verlangen, dem Ziel, dem Schillers Ringen in den Jahren bis zum 'Demetrius', bis zum Ende gilt. Die Entwicklung des Individualitäts- und Geschichtsbewußtseins Schillers ist oft analysiert worden[65]). Wir brauchen das nicht zu wiederholen. Sie hängt eng mit diesen Dingen zusammen. Man hat auch von einer »realistischen Wendung des späten Schiller« gesprochen[66]). Soweit das richtig ist – und wenn man die Formel kritisch und nicht einseitig versteht, mag man sie gebrauchen – spielt bei dieser »realistischen Wendung« im Bereiche des Dramas die immer stärkere Wendung Schillers zum Theatergemäßen eine bedeutsame Rolle. Aber sie ist gewiß auch ernsterer und tieferer Natur. Als der äußerste Punkt dieser Entwicklung zum »Realistischen« hin, deren Stufen hier nicht im einzelnen vorgestellt werden können, wird der 'Demetrius' angesehen. Und in der Tat läßt sich, nimmt man das von Schiller Ausgeführte zum Maß, hier eine neue Art von Tragik erkennen, eine innerweltliche, geschichtliche und schicksalhafte Tragik, in der die Macht der Idee und der Freiheit gebrochen, ja unwirksam zu sein scheint. Die tragische Realität der Geschichte, des Bösen und der Vernichtung in ihr scheint das Einzige zu sein, das in Schillers Anschauung bleibt. Das ist ohne die angedeuteten Erfahrungen und den Weg der Auseinandersetzung mit ihnen bis zum 'Demetrius' hin nicht begreifbar. Kurt May hat die Einseitigkeiten einer »realistischen« Interpretation des 'Demetrius' zurückgewiesen, ebenso aber die einer »idealistischen« und gezeigt, wie beide zu Widersprüchen führen. Der 'Demetrius' bezeugt – so meint Kurt May – »daß im spätesten Schiller die beiden Grundmöglichkeiten seines Welterlebens und -gestaltens zu neuer Auseinandersetzung wieder aufgebrochen sind, nachdem er sich in der hochklassischen Zeit im Leben, Dichten und Denken der Übermacht der Idee unterworfen hatte. Aber der 'Demetrius' bezeugt auch, daß Schiller mit einer offenen F r a g e an den Sinn der Welt, des Menschen und der Geschichte die Feder niedergelegt und die Augen geschlossen hat«[67]). Die »Zweifel an der Macht der Idee«, die »Anzeichen eines heroisch-skeptisch fatalistischen Pessimismus« (Züge beim späten Schiller, auf die Gumbel hinweist) seien verbunden – so zeige es der 'Demetrius' – mit »einem neuen letzten Aufschwung des Willens zur Freiheit, zur Macht der Idee« in »einer neuen letzten, mächtigen, ungelöst blei-

---

[65]) Vgl. u. a. Friedrich Meinecke, Schiller und der Individualitätsgedanke. Eine Studie zur Entstehungsgeschichte des Historismus. Wissensch. u. Zeitgeist 8. 1937. – Heinr. v. Srbik, Geist und Geschichte vom deutschen Humanismus bis zur Gegenwart I. S. 152ff.

[66]) Hermann Gumbel, Die realistische Wendung des späten Schiller. JbdfdH 1932/33. S. 131–162.

[67]) Kurt May, Die »Realistische Wendung« und »Neue Tragik« in Schillers 'Demetrius'. GRM NF 1. 1950/51. S. 258–275; hier S. 274.

benden Spannung«[68]). Und Wolfgang Binder hat den Sachverhalt im 'Demetrius' mit folgenden Sätzen treffend umschrieben: »Die Idee ist verschwunden, nicht aus der Welt, aber sozusagen in sie. Die Person lebt nicht mehr im Konflikt zwischen Natur und Idee, zwischen physischem Sein und intelligiblem Wesen, sondern in der Einheit einer Existenz, in der diese Gegensätze aufgehoben sind. Der ganze Mensch will das Beste und der ganze Mensch, nicht nur sein Leib, geht am Schicksal zugrunde«[69]).

Gewiß liegen solche Spannungen, wie sie in einer äußersten Position im 'Demetrius' sichtbar werden, auch in Schillers eigenstem Wesen begründet. Zur wirksamen Schärfe aber sind sie gekommen in der Begegnung mit Goethe, vor allem, wie wir sagten, seit der Lektüre der 'Lehrjahre' mehr und mehr; denn die neue Versenkung in Shakespeare und die antike Tragödie ist nicht sowohl Mitursache als vielmehr Folge der Krise, von der Schiller mehrfach spricht, ja, sie gehören zum Teil wohl zu der Suche nach einer Lösung und einem Ausweg aus ihr. Durch Goethe geriet Schiller in die Faszination des »einzelnen Falls«, des »Lebens«, durch ihn verlor er seine Sicherheit im Glauben an die Macht und Wirksamkeit der Idee, auch als Prinzip der poetischen Gestaltung – seine Sicherheit in diesem Glauben, nicht den Glauben daran selbst und ganz. Goethe aber konnte ihm, dem andersgearteten Schiller unmittelbar keinen Weg weisen zu einem Neuen als Ersatz für das, was er eben durch ihn verloren hatte oder jedenfalls zu verlieren drohte. Goethe mußte so durch seine Dichtung, seine Gedanken, seine Methode und seine persönliche Art Schiller zunächst sich selbst entfremden. Schiller konnte dafür nicht die ruhige Sicherheit, die ursprüngliche und natürliche »Griechheit« der Art Goethes eintauschen, wie er sie sah und wie er sie in dem Brief vom 23. August 1794 beschrieben und von seinem Wesen abgehoben hatte[70]). Schiller mußte, wenn er sein Eigenes bewahren und das Fanal der Idee in der Verstrickung des »Historischen« (im weitesten Sinne verstanden) hochhalten wollte, in eine Spannung geraten, die folgerichtig seinen Weg als Dramatiker bis zum 'Demetrius' bestimmte. So sind die großen Tragödien seit dem 'Wallenstein' gewiß auch eine Frucht der Begegnung mit Goethe, aber damit (und freilich in anderer Hinsicht noch) die Frucht einer selbst tragisch zu nennenden geistigen Situation.

Freilich – so glauben wir heute zu sehen – Goethe selbst befand sich, auch bereits in den Jahren vor und während der Begegnung mit Schiller, stärker in der Auseinandersetzung mit jener heraufkommenden Emanzipation des »Tatsächlichen« und »Historischen«, als es Schiller aus der idealisierenden Sicht seiner hohen Verehrung für Goethe sehen mochte und als es

---

[68]) a. a. O. S. 274f.

[69]) Anhang zur Ausgabe von Schillers Dramen hrsg. v. Wolfgang Binder, o. J. (1950). S. 1329.

[70]) Vgl. auch Schiller an Wilh. v. Humboldt 21. 3. 1796 (Leitzmann S. 285).

lange Zeit die Forschung – wohl von Schillers Urteil beeinflußt – hat wahr haben wollen. Gerade die 'Lehrjahre' – aber nicht nur sie – sind in mancherlei Einzelzügen ein deutliches Dokument dafür. Sie sind als »klassisches« Buch unzulänglich und unhistorisch bezeichnet. Und daß der Roman auf Schiller die angedeutete Wirkung tun konnte, ist doch auch symptomatisch für das Buch, nicht nur für Schillers Wesen und Verfassung. Wenn Schiller im Jahre 1797 mit deutlicherer Kritik als in seinen ersten Äußerungen und mit einem gewissen Unbehagen an Goethe schreibt, daß ihn »der Meister aus der wirklichen Welt nicht ganz heraus« lasse (während ihn »der Hermann« »in eine göttliche Dichterwelt« führe)[71], so trifft er damit wohl auch ein 'objektives' Merkmal des Buches selbst. – Allein Goethes wirkliche Position, besonders auch in seiner späteren Zeit, in den Wandlungen, von denen hier die Rede ist, bedarf einer eigenen Untersuchung[72].

VI.

Der Kreis der Betrachtung schließt sich.

Binder meint, mit dem 'Demetrius', mit der neuen Tragik, die im 'Demetrius' sichtbar werde, weise Schiller »weit über seine Epoche hinaus ins 19. Jahrhundert hinein«[73]. Und Gumbel spricht in anderen Zusammenhängen von »den mancherlei Momenten, welche in Schiller auf die Romantik hinweisen, ja ihn geradezu zur Romantik stellen«[74]. Vielleicht ist das letzte zuviel gesagt. Aber wenn wir nun vor dem Hintergrunde des eben Dargelegten über Schillers Entwicklung seit 1794 noch einmal die Schrift 'Über naive und sentimentalische Dichtung' überdenken, so wird man sagen dürfen, daß sie bereits die äußerste Position in einer klassisch-idealistischen Theorie der Kunst und der Dichtung darstellt. Sie wird gehalten letztlich durch eine Reihe von Postulaten, so wie Schiller in der ganzen Entwicklung – auch eben der poetischen – dieser letzten Jahre der Bedrohung des Empirischen und Historischen die Idee als ein Postulat entgegenhält; ein Postulat, mit dem er, weil er den leidenschaftlichen Glauben daran trotz aller Unsicherheit nicht aufgab, seine Helden diese Bedrohung zu bändigen, sie auf sich zu nehmen und, im Überwältigtwerden von der Übermacht des Faktischen im Aufschwung der »idealen« Freiheit überwinden zu lassen vermochte.

Wie hart diese äußerste Position, von der wir gesprochen haben, an einen neuen Geist grenzt, wie gründlich sich diese Position auflöst, wenn ihr die Postulate genommen werden, das zeigen die frühesten Schriften Friedrich

---

[71]) Schiller an Goethe 20. 10. 1797.

[72]) Vgl. unter anderem das Goethe-Kapitel in Meineckes 'Historismus' und Klaus Ziegler, Zu Goethes Deutung der Geschichte. DVjs 30. 1956. S. 232–267.

[73]) Binder a. a. O.

[74]) Gumbel a.a.O.S. 157; vgl. auch Lovejoy MLN XXXV (siehe oben Anm. 13).

Schlegels und besonders eindrucksvoll der Aufsatz 'Über das Studium der griechischen Poesie'. Der Versuch, das »Ideale« – wenn man es hier immer so nennen will –, das »Transzendentale« in der Totalität der Geschichte zu suchen und – auf die Poesie eingeschränkt: ihre »Theorie durch die Geschichte zu begründen«[75]) muß schließlich zum Verlust des »Transzendentalen« führen und, auf längere Sicht, die Tatsachen inthronisieren. Diese Gefahr wittert Schiller – vielleicht einer der instinktiven Gründe der Aversion gegen Schlegel –, und er ringt mit ihr. Aber er steht damit mehr am Ende einer großen Epoche. Schlegel ist bereits das Kind einer neuen Zeit. Sie kündigt sich schon in seiner frühen Periode im Tenor und in der Grundtendenz ganz unverkennbar an. Schlegel konnte deshalb zunächst und in gewissem Sinne vorbehaltloser Goethes 'Lehrjahre' begrüßen. Daß er die epochale, zukunftsweisende, »revolutionäre« Bedeutung des Romans erkannte, vielleicht deutlicher noch als Schiller, der durch das Buch in eine persönliche Krise geriet, in die es Schlegel nicht mehr gleicherweise führen konnte, zeigt eindrucksvoller als jedes andere Zeugnis das berühmte Wort Schlegels, in dem er die »französische Revoluzion, Fichte's Wissenschaftslehre, und Goethe's Meister« in einem Atemzug nennt und als die »größten Tendenzen des Zeitalters« bezeichnet[76]). Sein sensibler Spürsinn für das, was die Stunde geschlagen hatte, ließ ihn freilich bemerken, daß hier erst Anfänge künftiger Entwicklungen in Erscheinung traten. Denn die ursprüngliche Fassung des eben zitierten Satzes aus dem Athenäums-Fragment 216 lautet: »Die drei größten Tendenzen unsres Zeitalters sind die W. l., W. M. und die französische Revoluzion. Aber alle drei sind doch nur Tendenzen, ohne gründliche Ausführung.«[77]) Und vom Standpunkt seiner Vorstellungen von der »wesentlich-modernen«, der »romantischen« Poesie aus notiert er 1797 den kritischen Satz, der bereits über den 'Wilhelm Meister' hinaus will: »Ein voll[kommener] Roman müßte auch weit mehr romantisches Kunstwerk sein als W[ilhelm] M[eister]; moderner und antiker, philos[ophisch]er und eth[isch]er und p[oetisch]er, pol[itischer], liberaler, univers[eller], gesellschaftlicher.«[78]) Trotzdem gilt für Schlegel in bestimmtem Sinne, was im gleichen Jahr im 'Lyceum' gedruckt wird: »Wer Göthe's Meister gehörig charakterisirte, der hätte damit wohl eigentlich gesagt, was es jetzt an der Zeit ist in der Poesie.«[79]) Und 1799 schreibt Schle-

[75]) Schlegel, Anzeige im Intelligenzblatt a. a. O. Vgl. dagegen Notebooks S. 128, Fragm. 1212: »Die Modernen nicht i n Masse zu studiren, wie die Alten; sondern isolirt, und in ihrer nächsten Umgebung«. – Notebooks S. 190, Fragm. 1931: Die Geschichte ist das Höchste, denn sie ist die S[yn]th[ese] der Gottheit und der Menschheit.«

[76]) Athen.-Fr. 216, Minor II. S. 236.

[77]) Zitiert nach Eichner PMLA LXXI. S. 1028. Anm. 23.

[78]) Notebooks S. 44f., Fragment 289.

[79]) Fragment 120, Minor II. S. 201.

gel auf: »Der Meister ist Philos[ophie], des Univ[ersums], geht auf die ὀντως ὀντα – historische Philos[ophie].«[80])

Indessen, Schlegels Bemühungen um Mythos und Mythologie, seine weiteren philosophischen Reflexionen, die von den Grundansätzen idealistischen Philosophierens und zugleich von der Auseinandersetzung mit ihnen bestimmt sind, seine späteren literaturgeschichtlichen Forschungen und Theorien, seine ästhetischen Anschauungen, seine politischen Gedanken – all das ist getragen von der Sehnsucht nach einer Einheit und Ganzheit, die dem im Prinzip entschwinden mußten, der sich, wie der frühe Schlegel bereits, der unendlich fortschreitenden Geschichte anheimgab – trotz aller transzendentalen Restriktionen. Zu bemängeln, daß Friedrich Schlegel »kein System« gehabt habe, ist freilich, wie die neuere Schlegel-Forschung mit Recht hervorhebt, nicht sonderlich sinnvoll. Aber die Tatsache festzustellen scheint mir gleichwohl nicht müßig: Es ist wohl symptomatisch, daß eine literarische Äußerungsform, die mindestens dem frühen Schlegel höchst gemäß war, das Fragment ist; daß er in einer unglaublichen Fülle von Notizen und Aperçus »Weltstoff« sammelte, Partikel des Historischen, Spermata des Geistes aufnahm und verarbeitete, dabei seine Gedanken freilich immer und immer wieder hinwendete auf Einheiten und auf Gesamteinheit. Vielleicht darf man sagen, daß diese Tendenz zur Einheit und Ganzheit, die Schlegels gesamtes Schaffen, seine »philosophische Progression« und seine ganze Entwicklung mitbestimmt und auch seine großen zusammenhängenden Werke hervorgetrieben hat, eine gewisse »restitutive« Gegenwehr gegen den Geist der neuen Zeit ist, der in ihm wirklich werden wollte und es im Grunde schon war: den Geist des Historischen im eigentlichen und konsequenten Sinne.

*

Manches in Schlegels Studium-Schrift und in Schillers Aufsatz 'Über naive und sentimentalische Dichtung' könnte – so scheinen die Interpretationsversuche seither zu beweisen – zum Verwechseln ähnlich aussehen. Das ist bezeichnend. Denn bei aller erheblichen Verschiedenheit von Schiller und Schlegel: diese gewisse Ähnlichkeit einiger Gedanken erlaubt eine »Nahtstelle«, oder historisch richtiger gesagt: einen Übergang der Epochen zu ahnen, ja, an einem beispielhaften Punkt einer Wandlung gewissermaßen zuzusehen.

Wenn auch Schlegel in der Studium-Schrift nicht unmittelbar von Schillers Abhandlung beeinflußt worden ist, so haben doch bekanntlich – wie wir

---

[80]) Notebooks S. 160, Fragment 1583. – In diesen Zusammenhängen sind überhaupt Schlegels Reflexionen über den Roman und die romantische Poesie, wie sie nun noch besonders in den Notizbüchern greifbar werden, von höchst aufschlußreichem Interesse. (Vgl. Eichner a. a. O.)

eingangs sagten – die Gedanken Schillers, der sich gegen den neuen Geist wehrte, zur vollständigen Ausdildung jener frühromantischen Ideen beigetragen[81]). Das gehört zu den Paradoxien geistesgeschichtlichen Werdens.

[81]) Vgl. Lovejoy MLN XXXV.

Walthers Abschied

Von Günther Jungbluth (Kopenhagen)

Von den wundersamen Gebilden der Waltherschen Altersdichtung, in denen sich in einer im deutschen Mittelalter so nie wieder vernommenen Sprache die seelische Spannung und Bewegung des weltmüde Gewordenen erstaunlich unmittelbar und intensiv kundtun, stehen die fünf Strophen des sogenannten 'Alterstons' wegen schwankender Beurteilung ihres gegenseitigen Verhältnisses immer noch ein wenig im Schatten. Da die Inhaltsanalyse eine Kluft zwischen einigen von ihnen aufzureißen schien, die jedweden Gedanken an ihre liedhafte Einheit illusorisch vorkommen lassen mußte, hat die ältere Forschung den Ton entweder überhaupt nur als lose Folge unverbundener Einzelstrophen gedeutet oder doch höchstens kleinere, zwei- bis dreistrophige Zusammenhänge gelten lassen wollen. Demgegenüber glaubte C. von Kraus dartun zu können, daß auch die fünf Strophen des 'Alterstons' in Wirklichkeit ein zusammenhängendes, unteilbares Lied bilden, von einem einheitlichen Gedanken durchzogen[1]). Seine Darlegungen sind indessen nicht unwidersprochen geblieben. So hat sich H. Brinkmann wiederum entschieden für eine Aufteilung in zwei Lieder eingesetzt[2]), und Paul/Leitzmann[3]) sowie H. Böhm[4]) lassen zumindest durchblicken, daß sie v. Kraus nur zögernd Gefolge leisten. Allein F. Mau-

---

[1]) Über Walthers Lied *Ir reinen wîp, ir werden man* (66, 21–68, 7). Germanistische Forschungen. Festschrift anläßlich des 60semestrigen Stiftungsfestes des Wiener Akademischen Germanistenvereins. Wien 1925, S. 105 ff. – Dort auch Hinweise auf die ältere Forschung.

[2]) Studien zu Walther von der Vogelweide, PBB 63, 1939, S. 346 ff. (S. 374 f.). – Ferner: H. Brinkmann, Liebeslyrik der deutschen Frühe, Düsseldorf 1952. Der 'Alterston' ist hier in zwei zeitlich getrennte Lieder zerlegt: Nr. 65 'Rückblick' (66, 21 + 66, 33) und Nr. 68 'Der Lohn der Welt' (67, 8 + 67, 32 + 67, 20).

[3]) Altdeutsche Textbibliothek Nr. 1 (1953[8]); vgl. die Anm. zu 67, 8.

[4]) Die Gedichte Walthers von der Vogelweide. Urtext mit Prosaübertragung. Berlin 1944, S. 264 ff.; im Druckbild sind 67, 8, 67, 32 und 67, 20 von den beiden anderen Strophen distanziert. Vgl. auch H. Böhm: Walther von der Vogelweide, Stuttgart 1949, S. 141 ff.

rer stimmt ihm ausdrücklich zu[5]). L. Kerstiens hingegen, der sich zuletzt mit der Frage auseinandergesetzt hat[6]), hält zwar an der liedhaften Einheit fest, strebt sie jedoch durch eine zwischen Brinkmann und v. Kraus vermittelnde Auslegung zu sichern.

Wir betrachten zunächst die neueste Ansicht und ihre unmittelbaren Voraussetzungen. Was einem Begreifen der Strophen als liedhafter Einheit entgegenzustehen scheint, hat Brinkmann noch einmal kategorisch zum Ausdruck gebracht: »Walther kann nicht in einem Atem in Liedern irdischer Minne die Tat ethischer Bewährung sehen (wie in den Strophen 66, 21 und 66, 33) und irdische Minne überhaupt verwerfen (wie in 67, 20)«[7]), und ich neige mit ihm und Kerstiens der Auffassung zu, daß die hier spürbare Widersprüchlichkeit durch v. Kraus' Interpretation bloß »übersprungen«[8]), jedoch nicht behoben worden ist. Zieht aber Brinkmann nun aus seiner Feststellung die oben erwähnte radikale Folgerung, die ihn auf einen Standort hinter v. Kraus zurückführt, so sucht Kerstiens demgegenüber dem Problem mit dem Vorschlag zu einer neuen Auslegung der Strophe 66, 21 und insbesondere der Verse 25–32 beizukommen. Er meint, 66, 31 *mîn minnesanc* sei nicht als Bezeichnung für Walthers bisherige weltliche Minnedichtung aufzufassen, sondern gehe bereits auf seinen neuen Minnesang von der wahren Minne, den er jetzt anzustimmen gedenke. Dieser neue Minnesang solle der 66, 21 angesprochenen höfischen Gesellschaft, deren Streben noch im Irdischen verstrickt sei wie früher auch sein eigenes, dienen, damit auch sie aus der Verwirrung herausfinde. Mit diesem Vorschlag wäre in der Tat Brinkmanns Einwand die Spitze abgebrochen: von einer »unüberbrückbaren Kluft«[9]) zwischen 66, 21 + 66, 33 und 67, 20, von einem jähen Wechsel der Wertung[10]) könnte nicht mehr die Rede sein – die Einheit des Gedichtes wäre »bruchlos«[11]). Jedoch ist Kerstiens' Deutung zweifellos unhaltbar; der Wortlaut gibt in keiner Weise her, was Kerstiens aus ihm herauszulesen sich erkühnt[12]), und der Annahme, Walther könne mit *mîn minnesanc* etwas anderes meinen als seine weltlichen Lieder,

---

[5]) Die politischen Lieder Walthers von der Vogelweide, Tübingen 1954, S. 7. Demgemäß schließt sich Maurer auch in seinem Abdruck des Liedes, Altdeutsche Textbibliothek Nr. 43, 1955, S. 22ff. an v. Kraus an, unter gelegentlicher Veränderung der Zeichensetzung.

[6]) Walthers Lied von der wahren Minne. Wirkendes Wort 5, 1954/55, S. 129 ff.

[7]) a.a.O. S. 375 (Klammerzusätze von mir).

[8]) Kerstiens a.a.O. S. 130.

[9]) Brinkmann a.a.O. S. 374.

[10]) Vgl. Böhm 1949, S. 142.

[11]) Kerstiens a.a.O. S. 132.

[12]) Wie willkürlich er damit umspringt, zeigt seine Paraphrase von 66, 30 *nu enwirt mirs niht, ez wirt iu gar* »Jetzt aber bin ich nicht mehr darin (d. h. in irdischer Freude) verstrickt, nur ihr noch seid darin verfangen« (S. 132)!

widerstreiten sowohl der generelle Sinn des Begriffs als auch der Zusammenhang, in dem er hier verwendet ist[13]).

Es könnte somit scheinen, als ob uns Kerstiens' wohlmeinender Versuch einer Rettung der liedhaften Einheit just durch sein Scheitern noch einmal ausdrücklich bestätige, daß der 'Bruch' tatsächlich unüberwindlich sei. Dennoch wird man sich angesichts unzweifelhafter, wenn gleich zunächst eher erfühlbarer als beweisbarer innerer Beziehungen zwischen den Strophen auch jetzt noch gegen einen solchen Schluß verwahren wollen. Bereits vor der Lektüre von Kerstiens' Studie hat mir eine bestimmte andere Lösung des Problems vorgeschwebt, und trotz ihrer erheblichen Irrtümer[14]) bietet doch auch diese Studie zumindest in ihrer Grundkonzeption einen wichtigen Ansatz in einer neuen Richtung. In einem Punkt nämlich hat Kerstiens, wie ich glaube, schärfer gesehen als die bisherige Forschung: er hat erkannt, daß die Strophe 66, 21 bereits die „innere Umkehr"[15]) Walthers voraussetzt. Mit Recht weist er auf das Seltsame hin, »wenn Walther nun höhere Ehre fordern würde, weil er den Sang aufgibt, durch den er sich die Ehre verdient hat«[16]), und macht im gleichen Zusammenhang darauf aufmerksam, daß in der Strophe ja gleich eingangs ein »jetzt« und ein »früher« gegenübergestellt sind[17]); beides kombiniert läßt aber den sinn-

[13]) Wenn es v. 27 f. heißt: *wol vierzec jâr hab ich gesungen oder mê| von minnen und als iemen sol,* kann v. 31 natürlicherweise nur auf eben diesen hier erwähnten Minnesang bezogen werden, und es ist durchaus unzulässig, wenn Kerstiens S. 132 in seiner Paraphrase von v. 27f. diese Beziehung dadurch zu verdunkeln trachtet, daß er *von minnen* ganz einfach unterschlägt.

[14]) die durch die obigen Ausstellungen noch nicht erschöpft sind; so ist z. B. 66, 33 mißverstanden: Walther führt in dieser Strophe keineswegs Klage darüber, daß die Gesellschaft ihn nicht verstehe, wie Kerstiens S. 131 unter in diesem Zusammenhang nicht gerechtfertigter Berufung auf Brinkmann ausführt.

[15]) a.a.O. S. 131.

[16]) a.a.O. S. 131. Wenn v. Kraus a.a.O. S. 112 meint: »dafür, daß der Dichter für seine Lieder keinen Minnelohn mehr erhält, sondern alles der Gesellschaft zuteil wird, sollen sie ihm als Ersatz ihre Huld noch reichlicher spenden, weil sie ihm noch mehr zu Dank verpflichtet sind als zuvor«, so ist darin weder rechte Raison (die Kunst des Minnesangs dient ja doch immer allein und ausschließlich der Gesellschaft!) noch wird diese Auslegung dem Wortlaut gerecht: von früherem 'Minnelohn' steht hier nichts.

[17]) Weshalb Kerstiens S. 131 Anm. 2 an der Stelle 66, 24 mit BCw *nu vollecliche* (*Noch vollecliche* A und Brinkmann, *noch vollecliche* v. Kraus) zu lesen erwägt, womit sicher das Richtige getroffen ist; wenn v. Kraus a.a.O. S. 112 *noch* A für »ausdrucksvoller« erklärt als *nu* BCw, gewährt er hier nichtsdestoweniger der *lectio facilior* Einlaß: eine Veränderung von *nu* zu *noch* erscheint im Zusammenhang wesentlich eher begreiflich als der umgekehrte Vorgang! *vollecliche* A statt *vollecliche* wird hingegen einer der gerade für diese Hs. so typischen Schreibfehler sein. – Mit der Anerkennung der Lesart von BCw wird im übrigen v. Kraus' Schluß auf eine Beziehung zwischen w und BC hinfällig, denn 67, 18 *swaz* A *daz* BCw ist hierfür kaum beweisend, und *daz* könnte sehr wohl richtig sein.

reichen Gedanken vermuten, daß Walther die höhere Ehre jetzt nach der Umkehr für sich beansprucht. Es ist bedauerlich, daß sich Kerstiens im Hinblick auf seine Folgerungen dann nicht aus dem Bann der Anschauungen v. Kraus' zu lösen vermocht hat; unheilvoll hat sich hier vor allem dessen Annahme ausgewirkt, Walther unterscheide in diesem Liede zwischen seinem bisherigen weltlichen Sang und einem neuen, dem er »die Richtung auf die himmlische Liebe gibt«[18]). Wo aber ist in diesen Strophen von einem neuen Sang, einem Sang der wahren Minne die Rede? Mich dünkt, Walther tue im 'Alterston' einen ganz anderen Entschluß kund als den, dem weltlichen Minnesang zugunsten eines geistlichen zu entsagen. Das kann indessen erst deutlich werden, wenn die philologischen Fragen, zumal das ausschlaggebende Problem der Strophenfolge, noch einmal durchgesprochen worden sind.

Die unterschiedliche Reihung der Strophen in der Einzelüberlieferung mag aus folgendem Schema erhellen:

A	BC	w^x[19])	v. Kraus
67, 20	66, 21	66, 21	66, 21
67, 32	66, 33	66, 33	66, 33
66, 21	67, 8	67, 20	67, 8
66, 33	67, 20	67, 32	67, 32
67, 8	67, 32	67, 8	67, 20

Aus diesem Schema geht zunächst hervor, daß in der gesamten, außer B und C miteinander nicht näher verwandten Überlieferung die Folge 67, 20 – 67, 32 gilt; sie darf also keinesfalls mit v. Kraus umgekehrt werden[20]). Ferner ergibt sich, daß für die übrigen Strophen mit der Reihenfolge 66, 21 – 66, 33–67, 8 gerechnet werden muß; dem gemeinsamen Zeugnis von A und BC gegenüber kann w^x nicht ins Gewicht fallen, zumal auch hier jene Reihenfolge im Grunde gewahrt zu sein scheint – nur ist sie durch Einschub der Gruppe 67, 20 + 67, 32 unterbrochen worden[21]). Diese Gruppe stellt aber nun überhaupt in unserem Zusammenhang das entscheidende Problem dar: in A bildet sie den Eingang, in BC den Ausgang der

[18]) v. Kraus a.a.O. S. 111.

[19]) In v. Kraus' Angaben über die Strophenfolge in w^x hat sich a.a.O. S. 107 ein Fehler eingeschlichen, der 'Untersuchungen' (1935) S. 279 Anm. 2 berichtigt ist.

[20]) Auch Kerstiens tritt a.a.O. S. 133 für die hs.liche Folge ein.

[21]) Somit dürfte sich die Überlieferung jedenfalls deutlich einer solchen Zweiteilung widersetzen, wie sie Brinkmann vorgenommen hat, vgl. oben Anm. 2. 67, 8 darf nicht aus dem Zusammenhang mit 66, 21 und 66, 33 gelöst und den beiden anderen Strophen beigesellt werden! Recht betrachtet schließt indessen gerade diese Feststellung eine kräftige Aufforderung ein, die liedhafte Einheit des Tons in Betracht zu ziehen.

Strophenreihe, während sie, wie eben bemerkt, in w^x zwischen 66, 33 und 67, 8 getreten ist. Wo hat sie ursprünglich ihren Platz gehabt? Daß diese Frage angesichts des vorliegenden Befundes nicht mit Hilfe äußerer Argumente entschieden werden kann, dürfte auf der Hand liegen; hier müssen innere Gründe den Ausschlag geben.

Da nach den vorstehenden Erörterungen die Stellung der Gruppe in w^x durchaus willkürlich zu sein scheint[22]), spitzt sich die Frage dahin zu, ob A oder BC die richtige, alte Ordnung bewahren, und seit v. Kraus – der allerdings grundsätzlich zu diesem Problem nicht Stellung genommen und seine Entscheidung für BC allein durch eine praktische Beweisführung zu erhärten versucht hat – gilt als feststehend, daß die Reihung von A keinen Glauben verdient[23]). Man geht wohl kaum fehl in der Annahme, daß die Anordnung von BC nicht zuletzt auch darum vorgezogen worden ist, weil v. 66, 21 *Ir reinen wîp, ir werden man* ganz vortrefflich den Vorstellungen zu entsprechen schien, die man sich von einem passenden Liedeingang zu machen gewöhnt ist; überdies würde die einleitende Anrede an die höfische Gesellschaft eine Anknüpfung an Walthers Preislied vergönnen, das im gleichen Kreise vorgetragen worden sein mag. Aber könnte nicht andererseits auch der Wunsch v. 67, 20 *Mîn sêle müeze wol gevarn!,* der in A an der Spitze steht, als überaus sinnreiche und ansprechende Eröffnung eines Liedes angesehen werden, das nach allgemeiner Ansicht den Dichter um ein »eschatologisch richtiges Handeln«[24]) bemüht zeigt? Welches Kriterium ist ausschlaggebend und welche 'inneren' Kriterien besitzen wir überhaupt, um in derartigen Zweifelsfällen zu einer verläßlichen Entscheidung zu gelangen? Von der Frage nach dem passenden Eingang – ebensowenig wie von derjenigen nach dem passenden Ausgang[25]) – her läßt sich das vor-

---

[22]) Wobei man erwägen könnte, ob einem Schreiber eine nähere Verbindung zwischen 67, 20 *Mîn sêle müeze wol gevarn* und dem Gedanken 67, 6f. vorgeschwebt hat.

[23]) So sieht auch Kerstiens – trotz seiner Kritik an v. Kraus – a.a.O. S. 131 Anm. 2 die Reihung in A als »willkürlich« an und vertritt darüber hinaus – teils mit Stütze in einer Bemerkung Brinkmanns zu 67, 6 *hovelicher* A – die Annahme, A habe die Strophen 66, 21 und 66, 33 »von den anderen gelöst verstanden«; weder er noch Brinkmann tragen hier indessen den allgemeinen Verhältnissen in A hinreichend Rechnung, vgl. oben Anm. 17.

[24]) Kerstiens a.a.O. S. 131.

[25]) Wobei v. Kraus sich sogar, auch um eine passende »Schlußpointe« zu gewinnen, über die Strophenfolge von BC hinwegsetzt, vgl. a.a.O. S. 111 und dort Anm. 3. Ich würde nicht einmal ohne weiteres zu behaupten wagen, daß der Schluß von A, v. 67, 17ff., so vortrefflich er als das letzte Wort des Dichters in diesem Zusammenhang geeignet erscheint, unbedingt den Vorzug vor v. 68, 4ff. verdiene, worin Kerstiens a.a.O. S. 133 mit BC den Abschluß erblickt. Man darf sich in dieser Hinsicht gewiß nicht von bestimmten apriorischen Vorstellungen – Walthers oft beobachtete Neigung zu »Schlußpointen« – leiten lassen; die Wirk-

liegende Problem kaum lösen. Es besteht indessen um so mehr Veranlassung, die Brauchbarkeit der Anordnung in A durchzuprüfen, als v. Kraus' Deutung – die mit einer praktischen Beweisführung für BC identisch ist – ja doch eben als nicht geglückt bezeichnet werden muß[26]). Für einen solchen Versuch mit A spricht aber nun auch ferner noch die obige Erkenntnis, wonach bereits die Strophe 66, 21 Walthers »innere Umkehr« zur Voraussetzung hat – sollte das nicht zu bedeuten haben, daß 66, 21 schon andere Strophen vorausgegangen sind, die uns diese Voraussetzung selbst ins Licht rücken? Wirklich erweisen lassen könnte sich das Vorrecht von A freilich nur auf dem gleichen Wege, auf dem v. Kraus den Beweis für die Richtigkeit und Liedhaftigkeit der Strophenfolge von BC erbringen zu können glaubte: nämlich durch eine Darlegung des Gedankengangs, aus der dann die sinnvolle Folge der hier vorliegenden Ordnung erhellen müßte[27]). Dies wird daher unser nächster Schritt sein.

Die somit an die erste Stelle gerückte Strophe 67, 20 wird durch den nachdrücklichen Wunsch des Dichters für das Heil seiner Seele eröffnet[28]), und die folgenden Verse stellen das Problem vor Augen. Viele, *man unde wîp,* hat er durch seinen Preis von *des lîbes minne,* also durch seinen Minnesang, froh gemacht; hätte er dabei nur auch für sich selbst Vorsorge treffen können! Die Seele will von *des lîbes minne* nichts wissen, sie bezichtigt den Dichter der Torheit, weist ihn auf die *wâre minne* als das einzig Werthafte und Beständige hin und fordert ihn auf, jene unbeständige und unverläßliche Minne fahren zu lassen und sich der *stæten minne* zuzuwenden[29]). – An diese Auseinandersetzung knüpft die nunmehrige zweite Strophe un-

---

lichkeit ist reicher und mannigfaltiger, und es dürfte im übrigen keineswegs immer einfach sein, überzeugend darüber zu befinden, was nun als passende »Schlußpointe« gelten kann und was nicht.

[26]) Wobei auch schwer ins Gewicht fällt, daß v. Kraus sich veranlaßt sieht, eine bloße Konjektur – 67, 4: *diu wernde wirde* – zum »Angelpunkt seiner Deutung« (Kerstiens a.a.O. S. 129) zu machen; eine 'liedhafte Einheit', die auf so fragwürdiger Grundlage ruht, kann nicht sonderlich stabil vorkommen. Vgl. zu dieser Konjektur unten Anm. 35.

[27]) Gern würde man sich in diesem Zusammenhang auf eine 'Unterstellung' Maurers: Die politischen Lieder (s. o. Anm. 5) S. 10 berufen, wonach grundsätzlich außer in D gerade auch in der Strophenfolge von A ehestens Ursprüngliches bewahrt sein sollte. Die Berechtigung dieser Unterstellung ist indessen zweifelhaft, vgl. dazu zuletzt A. Kracher: Beiträge zur Waltherkritik, PBB (West) 78, 1956, S. 201 ff. (insbes. S. 203). Jedoch bedürfte das ganze Problem einer neuen umfassenden Untersuchung; die vorliegende Studie mag als eine kleine Vorarbeit dazu angesehen werden.

[28]) Zu 67, 20 vgl. in der Totenklage um Reinmar 83, 13 *dîn sêle müeze wol gevarn.*

[29]) Ich fasse also v. 67, 28–31 im Gegensatz zu der bisherigen Forschung als Zitat dessen auf, was die Seele sagt: die Verse wären somit in Anführungszeichen zu setzen.

mittelbar an: nachsinnend bestätigt der Dichter auf Grund seines Erlebens die Wahrheit dessen, was die Seele ihm mahnend zuraunt, beklagt seinen Irrtum und zieht daraus die Lehre: das *schœne bilde,* das er sich erkoren hatte, hat sich als nicht beständig erwiesen – Schönheit und Sprache schwanden dahin, als ein ihm innewohnendes Wunderbares entschwebt war; und so wendet er sich denn an sein eigenes *bilde* und spricht den Wunsch aus, es möge ihn aus seinem Kerker so entlassen, daß beide – *bilde* und er – froh wieder zusammenfinden können, denn er muß ja abermals – am Jüngsten Tage – wieder hineinschlüpfen! (Diese Strophe hat der Deutung viel Kopfzerbrechen bereitet und scheint mir bis heute nicht ganz befriedigend erklärt zu sein; ich glaube sie – in Anknüpfung an den Gedankengang der ersten Strophe 67, 20 – klar als Walthers Klage darüber verstehen zu dürfen, daß er bisher vergänglichen Werten, vergänglicher schöner Gestalt angehangen hat, und als Ausdruck seiner Besinnung auf das Ewige. Vom Erlebnis der Vergänglichkeit handeln 67, 32–68, 3: die Schönheit, die er gepriesen hat, war plötzlich nicht mehr, war unwiederbringlich dahin, und der Dichter sucht sich das Unfaßliche dieser Verwandlung, das Unbegreifliche der Vergänglichkeit tiefsinnig dadurch zu erläutern, indem er von einem Wunderbaren spricht, das dem *bilde,* der Hülle entschwebt – er weiß nicht wohin – und sie armselig zurückläßt. Über der Klage 67, 33 f. dürfen wir indessen nicht überhören, daß er das *schœne bilde,* dem er angehangen hat, nicht schlechterdings abwertet: solange jenes Wunderbare drinnen steckte, besaß das *bilde* wirkliche Schönheit, war kein bloßes Trugbild – aber die Schönheit, die es sein eigen nannte, war der Vergänglichkeit unterworfen, sie erwies sich nicht als beständiger Wert[30]). Darauf allein aber richtet der von dieser Erfahrung Ergriffene nun v. 68, 4–7 den Blick: so bittet er sein vergängliches Teil – *mîn bilde* – ihn freizugeben für einen

---

[30]) Man sollte bei dieser Strophe nicht zu handfest zugreifen und bestimmte Gleichungen aufstellen, sondern das Schwebende des Ausdrucks (z. B. 67, 36 *wunder!*) stärker in Betracht ziehen. So mutet die Annahme, mit *ein schœnez bilde* sei »der *schœne lîp* der Geliebten« (v. Kraus a. a. O. S. 110, vgl. auch Kerstiens S. 133) gemeint, dem Dichter nicht bloß einen sehr ungalanten, sondern auch angesichts des Zusammenhangs ungereimten Gedanken zu: es wäre doch sehr sonderbar, wenn Walther die Jenseitshoffnungen, die er sich selber zubilligt, ausgerechnet der Geliebten nicht einräumen und hier bloß rettungslosen Verfall sehen sollte! Diese Ungereimtheit verschwindet, wenn man das *schœne bilde* nicht persönlich, sondern unbestimmt auf schöne irdische – und somit vergängliche – Erscheinung überhaupt bezieht. Dann aber kann natürlich auch *wunder* nicht gleich »Seele« sein; eine Gleichung, der im übrigen bereits Walthers Bemerkung 67, 36 *daz fuor ine weiz war* zuwiderläuft – so würde er sich wohl über den Verbleib der Seele nach dem Tode nicht geäußert haben. Man hat sich das Verständnis dieser Strophe versperrt, indem man das Gegensatzpaar *lîp – sele* aus 67, 20 ff. ohne weiteres hierauf übertragen hat.

Dienst[31]), der ihn über die Vergänglichkeit erhebt und Gewähr für ein unvergängliches Heil bietet.).

Wir verweilen einen Augenblick. Der enge Zusammenhang der Gruppe 67, 20–67, 32 (in dieser Folge der Strophen!) scheint evident zu sein. Den Dichter hat die Angst um sein Seelenheil ergriffen. Die Seele weist den in höfischem Sang *des libes minne* Huldigenden auf die *wâre minne* als das Erstrebenswerte, da einzig Beständige hin, und in tiefsinniger Gleichnisrede verleiht er nun selbst der schmerzlichen Erfahrung von der Vergänglichkeit des Wertes Ausdruck, in dessen Dienst er sich gestellt hatte, und kündigt eine 'Umkehr' an, wonach sein künftiges Tun allein noch durch den Gedanken an die letzten Dinge bestimmt sein wird. Aber damit ist der Gedankengang natürlich nicht abgeschlossen. Wir erwarten eine Erklärung darüber, was Walther fürder zu tun gedenkt. Er leistet sie, indem er sich unmittelbar an jene wendet, zu deren Freude er durch vierzigjährigen Minnesang – Sang von *des libes minne* – unverdrossen und wie es sich gehört beigetragen hat.

So hebt die dritte Strophe 66, 21 mit einer respektvollen und preisenden Anrede an die höfische Gesellschaft an und richtet dann sofort – wie allein durch das vorher Gesagte recht motiviert – an sie die Forderung, dem Dichter jetzt *êr unde minneclîchen gruoz* in höherem Maße zu gewähren als zuvor, und die weitere Begründung – 'ich werde euch sagen, warum ihr mir dies mehr als früher schuldig seid' – macht nicht an der Strophengrenze halt, sondern schließt auch 66, 33 ein[32]). Zunächst tut Walther seine Absicht kund, nach vierzigjährigem Minnesang für sich persönlich solcher Sangesfreude zu entsagen; »jetzt habe ich nichts mehr davon, es fällt euch ganz zu«[33]). Er bestellt die Gesellschaft zur Hüterin seines Werks und erhofft sich als sein Teil nichts weiter mehr als ihre *hulde*. Was er selber indessen fortan zu tun gedenkt, muß allem Vermuten nach im ersten Vers der näch-

[31]) v. Kraus ergänzt in seiner Paraphrase a.a.O. S. 110 ein »einst«: »so gib mich einst so frei«; ich möchte indessen – im Sinne des Obigen – glauben, daß Walther an den jetzigen Augenblick denkt.

[32]) In diesem Zusammenhang ist der wohlweisliche Aufbau des 'Alterstons' und die hier waltende Fiktion zu beachten. Die Strophen 67, 20 und 67, 32 tragen scheinbar ganz privaten Charakter, geben sich als Monologe, in denen dem Dichter im Zeichen des Seelenheils ein bestimmter Entschluß reift. Mit 66, 21 aber begibt er sich dem inneren Vorgang des Tons nach an die Öffentlichkeit, tritt vor die – bisher als nicht eingeweiht gedachte – Gesellschaft, um ihr den gefaßten Entschluß mitzuteilen – was zunächst eine Wiederholung der 67, 20 und 67, 32 entwickelten Gründe zu erfordern scheint. In Wirklichkeit setzt Walther jedoch das bereits Gesagte voraus (die Gesellschaft hat es ja mit angehört!), enthüllt jetzt den Entschluß und rückt ihn in den ganzen Zusammenhang seines Lebens. Die Verzahnung der Gruppe 67, 20 + 67, 32 mit 66, 21 wird hier noch einmal sehr deutlich.

[33]) So nach Wilmanns-Michels[4], 1924, S. 259; ähnlich Böhm 1944, S. 264.

sten Strophe 66, 33 ausgesprochen sein; darauf werde ich gleich zurückkommen. Dies sein künftiges Tun aber wird im Zeichen desselben strebenden Bemühens stehen wie sein bisheriges, wird nichts anderes sein als die Fortsetzung jenes *werben umbe werdekeit,* dessen er sich von früh an befleißigt hat und wodurch er sich, obgleich niedriggeboren, Aufnahme in den Kreis der *werden* zu verschaffen vermochte – einen nach seinem Maßstab sehr hohen Platz. Ärgern sich die Niedriggeborenen darüber, so kann ihn das nicht herabsetzen: die *werden* schätzen ihn nur um so höher[34]). Denn die echte, die wahre *wirde* ist es, der das höchste Lob gebührt[35]). Die beiden letzten Verse der Strophe, 67, 6 f. *ezn wart nie lobelîcher leben, /*

---

[34]) Als die Beweggründe für die Unzufriedenheit der *nideren* dürfen wir wohl ehestens Mißgunst und Neid voraussetzen, doch läßt sich darüber nichts Sicheres ausmachen. Die bestimmte Form der Äußerung 67, 2 *daz müet die nideren* führt jedoch auf die Annahme hin, daß sie auf wirkliche Verhältnisse – Anfeindungen – zielt.

[35]) Mir scheint, Wackernagels geistreicher Besserungsvorschlag zu 67, 4 *diu wernde wirde* (*Dû werde wirde* BC *Der werden wirde* A) lasse sich nicht aufrechterhalten. Einmal vermag ich schwerlich zu glauben, daß Walther in einen Zusammenhang, der durch das teils mehrfache Auftreten der Wörter *werdekeit, die werden, wirde* geprägt ist, eine Form wie *wernde* eingeführt und dadurch ein Mißverständnis geradezu mutwillig heraufbeschworen haben sollte. Dann aber ist mir vor allem auch zweifelhaft, ob der Begriff *diu wernde wirde* wirklich den Sinn des Abschnitts befriedigt. Sehr fein bemerkt H. de Boor (Gesch. d. dt. Lit. 1955², S. 309): »Das Wertbewußtsein des inneren Adels aus dem Streben zu höfisch-edlem Menschentum ist selten mit schönerer Würde ausgesprochen worden« – in der Tat stellt ja Walther hier, gewiß nicht ganz unpolemisch, auf leidvolle Lebenserfahrung anspielend, den durch strebendes Bemühen erworbenen inneren Adel dem Geburtsadel als das Wertgleiche gegenüber, mehr noch: als das Wertvollere, indem er ihm das höchste Lob zuerkennt. In diese Gedankenverbindung aber paßt der Begriff *wernde wirde* nicht hinein, sehr wohl indessen würde ihr eine Lesung *diu wâre wirde* gerecht, womit jener Adel bezeichnet wäre, der *mit unverzageter arebeit* (66, 35) errungen den Vorrang vor dem bloßen Geburtsadel beanspruchen darf. Ausgangspunkt für den Fehler in der Überlieferung wird eine Form *were* statt *ware* gewesen sein (vgl. in unserem Liede 67, 26 *[wâren] weren* C!); im Rahmen der Strophe 66, 33 lag jedoch eine Änderung zu *werde* BC näher als die Herstellung des Richtigen, und A – worauf Brinkmann vertraut – hat den Fehler noch vergröbert. – Im Hinblick auf das zweimalige Vorkommen von *nider* (66, 37 und 67, 2) aber sollte man nicht auf das »geistreiche Spiel mit den Bedeutungen 'innerlich' und 'äußerlich'« (v. Kraus a.a.O. S. 113) bauen, geschweige denn mit A. Wallner (Zu Walther von der Vogelweide, PBB 33, 1908, S. 28) 67, 2 *nidære* einsetzen. Gute Methode stellt vielmehr dar, in beiden Fällen mit der gleichen Bedeutung: »niedriggeboren« zu rechnen; daß – falls die hier Anm. 34 geäußerte Vermutung zutrifft – sozial Niedrigstehende scheel auf einen der Ihren zu sehen geneigt sind, der »vornehm« geworden ist, dürfte doch keineswegs ein ungewöhnliches Phänomen sein. Damit entfällt auch jeder Anlaß, die A-Lesart *biderben* (67, 3) ernstzunehmen, der Wallner a.a.O. und Brinkmann a.a.O. S. 375 f. sowie Liebeslyrik S. 352 den Vorzug geben.

swer sô dem ende rehte tuot aber spielen wieder unmittelbar darauf an, was er jetzt zu tun beabsichtigt: ein Tun, das einem preiswürdigen, strebendem Bemühen gewidmeten Leben die Krone aufsetzt durch einen Akt, der auch das Ende vollkommen macht.

Die entscheidende Frage lautet nun: worin wird Walthers künftiges Tun – das gerade dem Ende Rechnung tragen soll – bestehen?, und die Antwort muß, wie bemerkt, in dem Vers stecken, der die Strophe 66, 33 eröffnet: *Lât mich an eime stabe gân*[36]). Um ihn hat sich eine rege Diskussion entsponnen, aus der bisher K. Burdachs Auffassung siegreich hervorgegangen ist, dem *an eime stabe gân* als »der äußerst denkbare Grad der Erniedrigung«, »das Zeichen des supponierten höchsten Grades seiner (Walthers) Besitz- und Heimathlosigkeit« erscheint und der eine Beziehung auf Walthers Greisenalter ausdrücklich abweist[37]); der Zusammenhang müßte demnach so verstanden werden, daß 66, 33 »ein fingierter Fall« gesetzt wäre, »dem Walther die Tatsache *sô bin ich doch der werden ein* entgegenstellt«[38]). Es kann jedoch nicht zweifelhaft sein, daß bei dieser Auffassung – die allerdings den Bemühungen um den Nachweis einer liedhaften Einheit des 'Alterstons' noch vorausliegt[39]) – die Strophe ganz isoliert dastünde; man würde jede vernünftige Erklärung dafür vermissen, warum die Gesellschaft dem Dichter jetzt mehr Ehre schulde als zuvor, und auch die letzten beiden Verse 67, 6 f. schwebten gedanklich in der Luft. Sonderbarerweise scheint indessen bislang nicht beachtet worden zu sein, daß der Stab zwar Symbol der Erniedrigung und Bettlerhaftigkeit, aber doch auch allgemeines, typisches Kennzeichen des Pilgers ist[40]). Kann man sich für die Annahme

---

[36]) Der Interpret wird guttun, auch das Rhythmische des Verses zu berücksichtigen: die Hauptakzente ruhen auf *mich* und *stabe* und dienen sicherlich zugleich der Akzentuierung des Sinnes. Walther 91, 1 f. darf somit schwerlich – wie zuletzt durch v. Kraus a.a.O. S. 108 Anm. 2 – zum Vergleich und zur Erhellung des Syntaktischen herangezogen werden; die rhythmische Gestaltung ist dort durchaus anders.

[37]) Walther von der Vogelweide I, 1900, S. 275 ff.; ferner vgl. Wallner a.a.O. S. 29 ff. und v. Kraus a.a.O. S. 108 Anm. 2.

[38]) So Michels bei Wilmanns-Michels a.a.O. S. 259. – Burdach übersetzt a.a.O. S. 276: »setzt einmal den (unmöglichen) Fall, daß ich aller Mittel beraubt zu Fuß einherziehen muß, wie der elendeste Bänkelsänger, so werde ich, vorausgesetzt, daß ich fortfahre nach werdekeit zu streben, wie niedrig an äußerem Rang ich dann auch sei, immer zu den Edlen gehören«.

[39]) Weshalb es überraschen muß, daß v. Kraus sie ohne weiteres übernommen hat; die Erklärung hierfür ist jedoch, daß er dem von Wackernagel konjizierten Begriff *diu wernde wirde* eine so zentrale Bedeutung im Sinnzusammenhang beimaß.

[40]) Vgl. DWb X, 2, 1, 336 f.: der Stab insbesondere »die typische Ausrüstung und das Kennzeichen des Pilgers, Wallfahrers«. – Unsere Waltherstelle ist hier Sp. 337 der Rubrik: Stab als Stab des Bettlers einverleibt und mit folgendem Kommentar versehen: »so vom armen fahrenden Spielmann«.

entscheiden – und ich glaube, wir dürfen es tun[41]) –, daß Walther als das, wozu er sich nun entschlossen hat, der Gesellschaft eine Pilgerfahrt ankündigt, so wäre, wie mir scheint, die Klammer gefunden, welche die fünf Strophen des 'Alterstons' zusammenhält und ihre liedhafte Einheit wahrhaft begründet: in diesem Entschluß würde die Wendung weg von *des lîbes minne* zur *wâren minne* hin unmißverständlich zutage treten; man könnte verstehen, warum Walther jetzt auf mehr Ehre Anspruch erhebt als früher, und die Bemerkung 67, 6 f. schlösse sinnvoll an das vorher Gesagte an. Besonders gut begreifen ließe sich weiterhin, warum auf 66, 33 – und zwar mit dieser und der ihr vorausgehenden Strophe 66, 21 durch die Überlieferung, wie oben dargetan, untrennbar verbunden – nun gerade noch die Weltabsagestrophe 67, 8 folgt[42]): der um seines Seelenheils willen zur Pilgerfahrt Rüstende und sich somit der Welt Begebende beschließt seinen Sang sinnreich durch eine bittersüße Abrechnung mit eben dieser Welt[43]) und mit dem Hinweis auf ihren bevorstehenden *jâmertac* (67, 17) – den er im Hinblick auf sich selbst durch sein beabsichtigtes Tun nun in einen Freudentag zu verwandeln hofft[44]).

---

[41]) Hier fällt vor allem auch ins Gewicht, daß Wilmanns mit seiner syntaktischen Beurteilung der Stelle – wonach in 66, 33 die Angabe einer Tatsache und nicht bloß eine Unterstellung liege – im Recht gewesen sein wird (siehe Wilmanns-Michels S. 259 Anm. zu 66, 33). Burdach a.a.O. S. 276 hat denn auch weniger nachgewiesen, daß dies unmöglich sei als daß die andere Auffassung rein syntaktisch ebensowohl vertretbar erscheint. Zieht man freilich auch – vgl. oben Anm. 34 – das Rhythmische und den ganzen Zusammenhang in Betracht, erweist sich Burdachs Auslegung jedoch als unhaltbar: die Hervorhebung von *mich* kann nur die Bedeutung haben, daß hier mitgeteilt wird, was Walther für sein Teil jetzt faktisch zu tun gedenkt, und durch *stabe* muß der Inhalt dieses geplanten faktischen Tuns angezeigt sein; eine bloße 'Unterstellung' wäre im Gedankengefüge völlig sinnlos. Geirrt hat Wilmanns, indem er den Stab als »Stab des hilflosen Alters« deutete; das wäre im Rahmen des Ganzen nicht minder sinnlos. Die obige Auslegung indessen darf vielleicht beanspruchen, sowohl den Winken des Verses als auch dem Gedankengang gerecht zu werden.

[42]) Mit *Welt* ist hier zweifellos – wie grundsätzlich auch im Alterslied 100, 24 – *Frô Welt* gemeint, nicht die 'Gesellschaft', wie verschiedentlich angenommen worden ist.

[43]) Ich kann nicht umhin, in Walthers Worten in diesem Zusammenhang, zumal in v. 68, 11–16, Spuren eines weisen Humors, ja sogar eine Art zärtlicher Wärme zu verspüren. Gewiß sagt er der unbeständigen Welt ab – aber nicht ohne dankbares Erinnern. Das Verhältnis scheint demjenigen zu entsprechen, auf das ich oben in Verbindung mit der Analyse von 67, 32 aufmerksam machen zu dürfen glaubte. (Am gründlichsten hat wohl Wallner a.a.O. S. 29 diese Nuance mißverstanden, indem er 67, 16 *uns* für sinnlos erklärt und durch *unz* ersetzen will; v. Kraus a.a.O. S. 109 geht – bezeichnenderweise – gerade über diesen Vers ganz hinweg).

[44]) Die gedankliche Beziehung zwischen 67, 17ff. und 68, 5ff., also zwischen letzter und erster Strophe, ist evident und sicherlich wohlerwogen; aber auch

Ich fasse den erschlossenen Gedankengang noch einmal kurz zusammen. Von ernstlichen Mahnungen der Seele beunruhigt und eigener Erfahrung eingedenk willens, ihnen Gehör zu leisten, tritt der Dichter vor sein höfisches Publikum, vor dem er vierzig Jahre lang vergänglich-irdischer Schönheit in seinem Sang gehuldigt hat, tut seine Absicht dar, fürder diesem Sang zu entsagen, vertraut sein Werk der Obhut der Gesellschaft an und kündigt an, was er nun zu tun sich entschlossen hat: nämlich sein lebenslanges strebendes Bemühen durch einen Akt zu krönen, der auf ein unvergängliches und himmlisches Ziel ausgerichtet sein wird – durch eine Pilgerfahrt. Diese Handlung soll ihm eine Gewähr dafür bieten, daß er für sein Teil der allgemeinen und rettungslosen Vernichtung der unbeständigen und unverläßlichen Welt entgehen und eine frohe Auferstehung erleben wird.

Mich dünkt, an der liedhaften Einheit der Strophen des 'Alterstons' lasse sich demnach nicht mehr rütteln, und prinzipiell hätte sich v. Kraus also auf der richtigen Fährte befunden. Was er – und Kerstiens – hingegen verkannt haben, ist, daß diese Einheit allein durch die Strophenfolge in A gewährleistet wird – schließt man sich der Reihung in BC an, »so wird die Ordnung der Gedanken verwirrt«[45]), ein wirklicher, folgerichtiger Zusammenhang ist nicht ersichtlich, und das Band, durch das v. Kraus das Zusammenhanglose zu verknüpfen strebte, die Konjektur *diu wernde wirde,* ist weder – ihres unsicheren Charakters wegen – zu einer solchen Aufgabe berufen noch vermag sie – wollte man sie einmal als vertretbar und gelungen ansehen – eine solche Aufgabe zu leisten. Zwanglos stellen sich der Zusammenhang und die Einheit nur in A vor Augen.

Damit ist nun freilich auch der Weg zu einem wirklichen Gesamtverständnis, zu einem Verständnis Waltherschen Geistes in diesem Liede frei geworden. Ich habe diesem Aufsatz den Titel 'Walthers Abschied' gegeben und glaube dadurch Sinn und Funktion des vorliegenden Liedes zutreffend zum Ausdruck gebracht zu haben: diese Strophen stellen nichts anderes als des alternden Dichters Abschied von seinem Publikum, der höfischen Gesellschaft, stellen seinen Abschied vom höfischen Singen überhaupt dar. In großartiger, seiner großen Vergangenheit würdigen Offenheit enthüllt er, wie angesichts der Vergänglichkeit des Irdischen das Verlangen nach der unvergänglichen *wâren minne* in seiner Seele wach geworden ist, wie die Seele mit warnenden Worten in ihn dringt, ihr Heil nicht zu versäumen, und daß er ihren Mahnungen Folge zu leisten gedenkt. Bis hier stehen wir noch in Gedankengängen, die man als traditionell empfinden könnte, wenn

---

sonst stehen die Strophen gedanklich einander nahe – das 67, 32 als persönliche Erfahrung Mitgeteilte wird 67, 8 in höherem Grade als allgemeines Verhältnis vor Augen gestellt (neben 'ich' tritt 67, 8 verschiedentlich 'wir').

[45]) v. Kraus a.a.O. S. 111 (in anderer Verbindung).

gleich die Abwesenheit eines eigentlichen Ausdrucks für Sündenbewußtsein auffällig vorkommen mag. Besonders charakteristisch gerade für Walther ist indessen das Weitere. Zwar leiht er den Warnungen der Seele in bezug auf die *unstæte* der irdischen Minne willig Gehör, bekräftigt ihre Wahrheit aus eigener Erfahrung und sagt dieser Minne jetzt den Dienst auf, aber spezifisch waltherisch an dieser 'Umkehr' scheint gerade zu sein, daß er sein bisheriges Tun deswegen nicht schlechterdings abwertet, sondern Gewesenes und Künftiges auf einen gemeinsamen Nenner bringt: sein Minnesang, sein Singen von *des lîbes minne* im Dienst der Gesellschaft ist kein wahnhaftes Tun gewesen, auch dieser Dienst hat vielmehr bereits im Zeichen jenes Strebens nach ethischer Bewährung, nach wahrem innerem Adel gestanden, das er sich jetzt durch einen neuen Dienst, die Hingabe an die *wâre minne,* zu krönen anschickt. Er braucht sich des Vergangenen nicht zu schämen, dieses Lied bringt keinen Widerruf[46])! Er hatte sich ein *schœnez bilde* erwählt, das sich als unbeständig, als flüchtiger Wert erwies, und der *wâren minne* eingedenk kann er beklagen, daß er es je gesehen und je zu ihm gesprochen hat; aber dieser Irrtum tut dem strebenden Bemühen *umbe werdekeit* keinen Abbruch, das er daran gesetzt hatte und das auch das Leitmotiv für sein künftiges, nun dem Ende zugewandtes Handeln sein wird.

Man mißversteht Walther in diesem Liede, wenn man – wie Brinkmann es zu 67, 20 tut[47]) – an Hartmanns Lied 218, 5 erinnert, das ich einmal an anderer Stelle als 'Rollenlied', als »Barbarossas Ausfahrtslied« zu erweisen mich bemüht habe[48]). Bei Hartmann liegt zweckbestimmte Kreuzzugspropaganda vor, der zuliebe der Minnesang gerade in seiner ethischen Bedeutung angefochten und statt dessen ethische Bewährung allein im Dienst der Gottesminne anerkannt und gefordert wird. Hartmanns Lied tut einen Dualismus dar, den Walther, keinen Zwecken verpflichtend und tieferschauend, gerade überbrückt – durch den Gedanken vom strebenden Bemühen. Zweifellos darf man hier jedoch eine andere Dichtung des deutschen Mittelalters zum Vergleich heranziehen: Wolframs Parzival. In den Schlußversen dieses Werks finden sich in konzentrierter Form eben die Gedanken ausgesprochen, die auch Walthers Lied im 'Alterston' das Gepräge geben und in denen uns seine Altersweisheit bewegend entgegentritt; ich denke an die Stelle 827[19]ff.:

---

[46]) Anders Böhm 1949, S. 144: »Mit weit mehr Recht als die Elegie wäre daher dieses Werk als Palinodie, als Widerruf zu bezeichnen, Widerruf eines Teils seines Lebenswerkes . . .«

[47]) a.a.O. S. 375. Es ist Brinkmann jedoch zuzugeben, daß die Strophe isoliert betrachtet diesen Vergleich nahelegen könnte.

[48]) Das dritte Kreuzlied Hartmanns. Ein Baustein zu einem neuen Hartmannbild. Euphorion 49, 1955, S. 145 ff.

swes leben sich sô verendet,
daz got niht wirt gepfendet
der sêle durch des lîbes schulde,
und der doch der werlde hulde
behalten kan mit werdekeit,
daz ist ein nützîu arbeit.

Ganz in diesem Sinne nimmt in unserem Liede der Minnesinger Walther ehrerbietig Sänger-Abschied von seinem Publikum, der höfisch-ritterlichen Gesellschaft, als deren würdiges Glied er sich auf Grund seines lebenslangen *werben umbe werdekeit* ansieht, mit der Bitte um die weitere *hulde* dieser Gesellschaft angesichts des Vermächtnisses, das er ihr anvertraut, seiner Lebensleistung als unverdrossener Sänger von *des lîbes minne,* die Ankündigung des Entschlusses verbindend, sein Leben durch ein für das Heil der Seele nützliches Tun nun auch preiswürdig zu beenden. Ja, er übertrumpft Wolfram anscheinend noch – und das wäre echter, selbstgewisser Walther! –, indem er gerade in diesem Augenblick von der Gesellschaft mehr Ehre fordert als zuvor[49]).

Es bleibt übrig, noch ein paar Bemerkungen an obige Interpretation von v. 66, 33 zu knüpfen, wo Walther, wie ich glaube, die Absicht kund tut, sich auf eine Pilgerreise zu begeben. Man wird wohl in Anbetracht der Zeitumstände, zahlreicher Parallelfälle (Berühmte und Obskure betreffend) und von Winken bei Walther selbst (ich denke in dieser Verbindung zunächst an das Lied 13, 5–13, 32) getrost davon ausgehen können, daß als Ziel der geplanten Reise nur das Heilige Land in Frage kommt. Kann diese Voraussetzung anerkannt werden, so vermöchte sie uns allerdings vielleicht zu einer Entscheidung in jener vielbesprochenen und unterschiedlich beantworteten Frage zu verhelfen, vor die uns das sogenannte 'Palästinalied'[50])

[49]) Im übrigen möchte ich es als sehr wahrscheinlich, ja nachgerade als sicher ansehen, daß Walther die Parzivalstelle gekannt und hier – wissentlich oder unwissentlich – verwertet hat. Mit Ausnahme von v. 827[20] bietet jede Zeile Parallelen zu Walthers Lied, und man wird sie um so weniger als zufällig ansehen können, als es sich dabei jeweils um die tragenden Begriffe handelt. Vielleicht fassen wir somit hier endlich einmal in Walthers Werk eine sichere Spur seiner Kenntnis Wolframs, indes uns bislang nur das Umgekehrte vor Augen getreten ist. Denn auch die Arbeiten T. A. Rompelmans (Walther und Wolfram, Neophilologus 27, 1942, S. 186ff. und Zu Walther 79, 33, ebenda Bd. 34, 1950, S. 15ff.) haben in dieser Hinsicht trotz scharfsinniger Bemühungen kaum wirklich Handgreifliches erbracht. Möglicherweise würde die Ernte reicher ausfallen, wenn man sich nicht immer darauf versteifte, nach 'Polemik' zu forschen. – Der Versuch H. Böhms 1949, S. 145ff., Walther und Wolfram voneinander abzurücken, bedarf im Lichte obiger Darlegungen zumindest einer Modifizierung.

[50]) Dieser Titel nach Wilmanns und jetzt wieder F. Maurer: Zu den religiösen Liedern Walthers von der Vogelweide, Euphorion 49, 1955, S. 46; ich halte ihn gerade auch im Hinblick auf die von mir hier begründete Auffassung für sehr glücklich, denn dies Lied ist eben »gar kein Kreuzlied« (Maurer).

Walthers stellt: liegt hier bloß ein 'Rollenlied' vor oder haben wir es mit 'Erlebnisdichtung' zu tun? Wie wohl die allermeisten heute habe auch ich bisher die erstere Annahme für das wahrscheinlichere gehalten; die Prüfung des 'Alterstons' scheint indessen nun eine neuerliche Erwägung des Problems nahezulegen. Das Argument 'dagegen', also gegen die Auffassung des Liedes als 'Erlebnissdichtung', hat F. Maurer zuletzt in Kürze formuliert, indem er feststellt, Thema des Liedes sei »'Das heilige Land' in den großen Stationen des Lebens Jesu. Dieses Thema war gegeben, es ist ein 'Topos' mittelalterlicher abendländischer Dichtung«[51]). Zugleich aber weist Maurer mit feinem Empfinden darauf hin, wie Walther jenes Thema »in einer großartigen Weise 'subjektiviert' (hat), damit die früheren Behandlungen weit überbietend und den 'Topos' sich ganz persönlich aneignend«[52]). Das Problem als ein prinzipielles ist der Literaturgeschichte wohlvertraut, und wo es empirisch in Erscheinung tritt, stehen wir gemeinhin recht ratlos da. Nur allzu berechtigt muß eine Bemerkung von E. Lunding vorkommen, welche lautet: »Über ein sicheres Mittel, zwischen persönlicher Ausdruckskunst und rhetorisch-gekonnter Gestaltungskunst scharf zu unterscheiden, verfügen wir nicht«[53]). Wo aber innere Kriterien versagen, müssen wir in all den Fällen im Rätselraten stecken bleiben, in denen nicht äußere Indizien eine Klärung ermöglichen[54]) oder kombinierendes Zusammendenken einzeln für sich betrachtet noch zweifelhafter Momente eine Wahrscheinlichkeit zu begründen vermag. Der letztere Weg scheint sich indessen in unserem Fall als gangbar zu erweisen. Wenn Walther eine Pilgerfahrt ankündigt, als deren Ziel mit Fug das Heilige Land angesehen werden darf, und wenn wir dann weiter bei ihm auf ein Lied stoßen, das ihn als im Heiligen Lande anwesend vorstellt, so wird man sich daraus doch wohl zusammenreimen dürfen, daß er die Reise wirklich angetreten und vollendet hat – daß wir es somit im 'Palästinalied' trotz allem mit »persönlicher Ausdruckskunst«, mit Erlebnisdichtung zu tun haben. Maurers Feststellung wonach Walther hier »ein bis in die Einzelheiten vorgegebenes Thema sich subjektiv angeeignet und zu einer ganz persönlich und individuell wirkenden Aussage gestaltet«[55]) habe, kommt demnach eine ganz andere Bedeutung zu, als der Beobachter angenommen hat:

---

[51]) Zu den religiösen Liedern S. 46. Vgl. auch v. Kraus, Untersuchungen S. 42, wo die »buchmäßig-gelehrte, also lateinische Herkunft« betont und als Beweisgrund 'dagegen' ins Feld geführt wird.

[52]) a.a.O. S. 46.

[53]) Wege zur Kunstinterpretation. Acta Jutlandica. Aarsskrift for Aarhus Universitet XXV, 3. Humanistisk Serie 38. 1953, S. 92.

[54]) Wie das etwa im Falle des von Lunding glücklich herangezogenen schwedischen Barockdichters Lars Wivallius statthaben kann, wo das Biographische erweist, daß die Rhetorik nichtsdestoweniger wirkliches Erleben ausdrückt.

[55]) a.a.O. S. 46.

nicht wie ein persönliches Erlebnis, sondern als sein persönliches Erlebnis trägt der Dichter sein Thema vor[56]). So besehen erfüllen sich aber gerade auch die Eingangsworte des 'Palästinaliedes' vielleicht mit neuem Sinn[57]):

Allerêrst lebe ich mir werde

– sollte darin nicht eine Anspielung auf den Gedankengang des Abschiedsliedes stecken? Das *werben umbe werdekeit* hat nun wirklich seine Krönung erfahren, ja mehr noch: das überwältigende Bewußtsein, an geheiligter Stätte zu stehen, läßt Walther sein früheres Bemühen und seinen früheren Stolz nichtig erscheinen; jetzt erst lebt er sich, im Gefühl von *werdekeit,* »nach Gefallen«[58]). Als an diejenigen gerichtet, wie wir annehmen dürfen, denen die Strophen des 'Alterstons' noch im Ohr lagen, muß dieser Eingangsvers besonders fein und beziehungsreich gewählt vorkommen.

Wir spinnen den Faden noch ein wenig weiter. Stellt das 'Palästinalied' somit das letzte dichterische Wort Walthers dar oder hat der Heimkehrer aus dem Heiligen Lande noch einmal seine Stimme erhoben? Ich möchte die zweite Frage entschieden bejahen und meinen, ein Zeugnis für sein Dichten nach der Rückkehr aus Palästina liege in jenem allgemein als Altersdichtung anerkannten Liede 100, 24 vor. Soweit ich sehe, ist bisher nirgendwo der Versuch unternommen worden, die ersten Verse dieses Liedes auf den Sinn ihrer Aussage hin zu prüfen:

Frô Welt, ir sult dem wirte sagen
daz ich im gar vergolten habe:
mîn grôziu gülte ist abe geslagen;
daz er mich von dem brieve schabe.

---

[56]) Im Hinblick auf die bisherige Auffassung darf nun auch auf eine grundsätzliche Bemerkung von H. Naumann in seinem Aufsatz: Ein Meister las, Traum unde Spiegelglas, Euphorion Bd. 43, 1943, S. 223 verwiesen werden: »Seit wann überhaupt ist ein Topos erwiesenermaßen ein Beweis für die Unechtheit des Gefühls? Auch in Formeln können sich tiefste Erlebnisse kleiden.« Ich fürchte in der Tat, wir wären gezwungen, in allergrößtem Umfang den Erlebnischarakter von Dichtung zu verneinen, falls die Feststellung von 'Topoi' für eine Entscheidung ausschlaggebend sein sollte – was bleibt vom Erlebnis in der Dichtung (auch in der neueren), wenn man die 'Topoi' abziehen wollte? Das bloße Vorkommen eines 'Topos' kann nie ein Argument 'dagegen' sein – erst recht nicht in der die normative Bedeutung der Tradition bejahenden mittelalterlichen Dichtung. – Als persönlich bestimmt wird man natürlich jetzt vor allem auch den Eingang der zweiten Strophe, 15, 6f. *Schœniu lant rîch unde hêre, | swaz ich der noch hân gesehen . . .* ansehen wollen, wie dies im Hinblick auf die sehr ähnliche Bekundung im 'Preislied', v. 56, 30, immer schon geschehen ist.

[57]) Der Text hier nach Lachmann-Kraus.

[58]) Vgl. die Wiedergabe des Verses bei Wilmanns-Michels S. 95 »nach Gefallen und in frohem Bewußtsein dessen, was man kann und soll«; dabei ist indessen dem Anklang *(werde)* an Lied 66, 21 nicht Rechnung getragen.

Im Lichte des oben Ausgeführten erscheint es indessen sehr naheliegend anzunehmen, daß sie eben einen Hinweis auf die vollbrachte Pilgerfahrt enthalten. Mit welchem Recht wäre Walther sonst wohl dazu imstande, zu erklären, seine »große Rechnung«, seine Sündenschuld, sei beglichen, obendrein g a n z beglichen *(g a r vergolten)*? Mich dünkt, die Gewißheit, die hier zum Ausdruck gelangt, müsse sich auf einen positiven Akt, ein sündentilgendes T u n berufen können, wie es eine Pilgerfahrt ins Heilige Land nach zeitgenössischer Auffassung gerade darstellt.

Auch in anderer Weise noch ist das Lied 100, 24 in unserem Zusammenhang von Interesse. Ist der 'Alterston' richtig als Walthers Abschied gedeutet, so beläßt uns 100, 24 zwar nicht im Zweifel darüber, daß der getroffene Entschluß von seiner Seite aus endgültig gewesen ist – aber ob die Gesellschaft ihn – und damit den Verzicht auf ihren über alle Mitstrebenden hinaus begnadeten Freudebringer – als endgültig hat anerkennen wollen? Gewiß hält Walther hier Zwiesprache mit der wohlbekannten *Frô Welt,* dem Sinnbild irdischer Unbeständigkeit, Sündhaftigkeit und Vergänglichkeit, aber gelegentlich in diesem Liede scheint jene ihre Gestalt zu verschwimmen und dann die bestimmten Züge der Gesellschaft anzunehmen, die ihm im Ohr liegt, weiter bei ihr zu verweilen, und einen Zweifel daran laut werden läßt, ob er sie überhaupt zu entbehren vermag [59]). Zwar bleibt Walther diesen Überredungsversuchen gegenüber, im Sinne seiner Stellungnahme im Abschiedsliede [60]), standhaft; aber es sieht doch unstreitig danach aus, als habe er besondere Ursache gehabt, seinen Standpunkt noch einmal ausdrücklich zu wiederholen. Mochte sich die Gesellschaft nach dem früheren Liede noch insgeheim der Hoffnung hingegeben haben, das Weltkind Walther werde nach der Heimkehr von der Fahrt für sein Seelenheil den Weg zu ihr zurückfinden, so wird ihr jetzt klar gemacht, daß sie sich getäuscht hat – der Dichter wünscht der ihn umwerbenden *Frô Welt* eine gute Nacht und fügt unmißverständlich hinzu:

ich wil ze hereberge varn.

---

[59]) Das kommt insbesondere in der zweiten Strophe, 100, 33, zum Ausdruck, in der die Welt, um ihn zurückzulocken, die Befürchtung laut werden läßt, mit seiner Freude sei es vorbei, falls er sich wirklich von ihr lossage, und ihn daran erinnert, wie gut er es bei ihr gehabt habe. Nicht ohne weiteres ersichtlich ist, was v. 100, 36–101, 1 gemeint sein könnte. Ist Walthers Entschluß in dem Sinne ausgelegt worden, er sei mit dem Verhalten der Gesellschaft ihm gegenüber nicht zufrieden gewesen, und will man ihm nun versichern, man sei zur Erfüllung aller seiner Wünsche bereit?

[60]) Auch hier ist nämlich zu beobachten, daß er trotz seiner Absage die in der Vergangenheit genossenen, von *Frô Welt* bescherten Freuden nicht schlechterdings abwertet; auch im Rahmen dieses Liedes ist im Hinblick auf die *Welt* ein Hauch jener zärtlichen Wärme verspürbar, die wir oben – vgl. die Anm. 43 – in den Aussagen der Strophe 67, 8 wahrnehmen zu können glaubten.

Unauflösbar miteinander verflochten erscheint in diesem Liede, was in Walthers eigener Seele vor sich geht und was als Lockung von außen an ihn herantritt; als Empfänger des Liedes hat indessen sicherlich der Kreis zu gelten, von dem er sich 66, 21 als Sänger von *des libes minne* verabschiedet hatte[61]).

Trotz des vielsagenden Schlusses – auch 100, 24 ist wohl noch nicht das letzte Lied Walthers gewesen; jedoch wird es das letzte Mal gewesen sein, daß er direkt zu seinem eigentlichen Publikum gesprochen hat. Denn die 'Elegie', die nach allgemeiner Ansicht den Abschluß von Walthers Dichten überhaupt bildet[62]), weist über den höfischen Kreis hinaus, der seine Minnelyrik ans Herz genommen hatte; als Aufforderung zur Teilnahme am Kreuzzug Friedrichs II. richtet sie sich an das Rittertum schlechthin, ist ihrer Tendenz nach – so viel auch an ganz Persönlichem darein eingegangen ist – öffentlich-politische Dichtung, kein Werk für einen geselligen gesellschaftlichen Rahmen. Somit bleibt geistig für sie auch nach 100, 24 immer noch Raum. Selber hat Walther an der *lieben reise* (Heereszug!), wozu sie aufruft, jedoch sicher nicht teilgenommen; für ein solches Unternehmen war er jetzt zumindest längst zu alt, und es ist wohl recht zweifelhaft, ob er überhaupt je zur Leistung ritterlichen Waffendienstes imstande gewesen wäre[63]). Anders hingegen steht es um die vermutete Pilgerfahrt: nicht nur würde man ihm die Durchführung eines derartigen Vorhabens bedenkenlos zutrauen dürfen, sondern auch die Möglichkeit anerkennen, daß sich der Dichter noch in bereits vorgeschrittenen Jahren ins Heilige Land begeben haben könnte.

Die 'Elegie' und die oben behandelten Lieder (außer dem Palästinalied) nun werden nahezu allgemein ins Jahr 1227 verlegt, die 'Elegie' mit guten

---

[61]) In diesem Zusammenhang ist natürlich maßgeblich in Betracht zu ziehen, daß der mittelalterliche Dichter ja nicht 'für sich selbst' dichtet, in monologischem Bekenntnis. Sein Lied setzt immer ein Wechselspiel zwischen Dichter und Publikum voraus, darin erfüllt sich seine Funktion. Das legt in unserem Fall die Annahme nahe, daß in den Worten der *Frô Welt* teils wirkliche Einwürfe von seiten der Gesellschaft wiedergegeben sind.

[62]) Das Lied 13, 5 lasse ich hier außer Betracht. Daß es noch nach der 'Elegie' entstanden sein sollte, halte ich nicht für sehr glaubhaft, und es scheint mir auch fraglich zu sein, daß wir es hier überhaupt mit einer Aufforderung speziell zu einem Kreuzzug zu tun haben. Als Altersdichtung wird man dies Lied jedoch jedenfalls ansehen müssen, weshalb eine Datierung auf 1226/27 die größte Wahrscheinlichkeit für sich hat.

[63]) Auf diesen Fragenkomplex gedenke ich an anderer Stelle einzugehen, wobei auch die jüngsten, nahezu sensationellen Thesen in bezug auf Walthers Herkunft und Stand geprüft werden müssen, über die – mit sehr spürbarem eigenem Vorbehalt – K. K. Klein in dem Artikel: Waltherus Fugelwedere. Zur Frage nach der Herkunft Walthers von der Vogelweide. Schlern-Schriften 140, 1955, S. 279ff. kurz referiert. [Sie sind inzwischen schon hinfällig geworden].

Gründen ins Spätjahr (Oktober), die beiden anderen Lieder somit wohl in etwas frühere Zeit[64]). Die obigen Darlegungen begründen jetzt darüber hinaus die Notwendigkeit, 66, 21 und 100, 24 noch ein wenig auseinanderzurücken, so daß dazwischen Raum für die Pilgerfahrt bleibt. Das Lied 66, 21 – oder, wie man fortan vielleicht zitieren darf: 67, 20 – wäre also möglicherweise noch im Jahre 1226 entstanden[65]). – Umstritten ist die Datierung des 'Palästinaliedes'. C. v. Kraus hat es resignierend der Gruppe 'Zeitlich unbestimmbare Lieder' eingereiht[66]), Maurer indessen glaubt es ehestens, auch auf Grund einer Formanalyse, »in die frühere Zeit Walthers« verlegen zu müssen[67]). Entscheidende Argumente zugunsten dieser Annahme hat er jedoch, wie er sich selber nicht zu verhehlen scheint, nicht beigebracht. Einer Spätdatierung – und zwar unter den in diesem Aufsatz erwogenen Voraussetzungen auf 1226/27 – steht demnach nichts im Wege.

Die kleine Studie hat, so scheint es, in ihrem Fortgang das zuerst gesetzte Ziel: den Erweis liedhafter Einheit des 'Alterstons' auf einer neuen Grundlage ein gut Stück hinter sich gelassen. Es hat mich bei der Arbeit selbst verwundert, wenn auch kaum zu Recht. Denn es ist wohl immer so: der ins Wasser geworfene Stein zieht weitere und weitere Kreise um sich – doch hoffe ich vorläufig, es sei mir an dieser Stelle mehr vergönnt gewesen als bloß *in daz mer ein slac*.

---

[64]) »Etwa ins Jahr 1227« rückt v. Kraus, Untersuchungen S. 270 Anm. 5 mit Lachmann das Lied 66, 21, unter berechtigtem Abweis von Halbachs sehr viel späterer Datierung.

[65]) Falls die Angabe über einen vierzigjährigen Minnesang wortwörtlich genommen werden kann, kämen wir dann für Walthers Anfänge auf einen Zeitpunkt bald nach 1185, was vielen als zu früh erscheinen wird. Setzt man indessen einen späteren Zeitpunkt dafür an (»um 1190«, nach de Boor a.a.O. S. 429 'Zeittafel') gerät die Chronologie nach vorne zu ins Wanken. Das Problem der vierzig Jahre harrt somit noch seiner Lösung.

[66]) a.a.O. S. 493. Andere Zeitansätze sind dort S. 41 Anm. 4 und S. 42 Anm. 1 verzeichnet.

[67]) Zu den religiösen Liedern S. 47.

Neue Funde zu Friedrich von Hardenbergs (Novalis) Arbeit am 'Heinrich von Ofterdingen'*

Von Paul Kluckhohn †

Das Freie Deutsche Hochstift hat kürzlich bei Ernst Hauswedell in Hamburg überraschend aufgetauchte sechs neue Handschriften von Novalis aus dem Nachlaß von Eduard von Bülow erworben, dem sie wahrscheinlich von Tieck geschenkt worden waren. Ihre wissenschaftliche Auswertung ist mir vom Hochstift übergeben worden, dem dafür aufrichtiger Dank gesagt sei. Einiges aus diesen Handschriften hat schon Tieck für seine und Friedrich Schlegels Ausgabe der Schriften von Novalis benutzt. Anderes ist zuerst von Eduard von Bülow in Novalis' Schriften, Dritter Teil 1846 veröffentlicht worden. Höchstwahrscheinlich sind alle sechs Blätter im Jahre 1799 geschrieben; sie früher als Februar 1799 anzusetzen, verbietet schon die Schreibung des st. Für die frühest geschriebene halte ich die Handschrift 9618 in Folio (34,3 : 25 cm), zweispaltig und doppelseitig beschrieben. Hier taucht zweimal der Name der zweiten Braut, Julie (von Charpentier) auf, die ja im Schaffen des Dichters sonst nur wenig nachwirkt. Ihr gehören zwar die Gedichte 'An Julien' und 'An Dora zum Dank für das reizende Bild meiner Julie', und auf sie spielt schon das Gedicht 'Der Fremdling' und seine unvollendet gebliebene Fortsetzung an. In den dichterischen Plänen aber ist von ihr nicht die Rede, wenn man nicht die 'Gebete für J.' (Fragment X Nr. 8)[1]) dazu rechnen mag; und die beiden Widmungssonette zum

*) Anmerkung der Redaktion: Das Manuskript dieses Aufsatzes hatte Paul Kluckhohn vor seinem Tode für den Druck fertiggestellt; nur die Texte sollten ein letztes Mal mit den Handschriften verglichen werden. Diese Aufgabe hat nun freundlicherweise der Mitherausgeber der Novalis-Ausgabe, Herr Professor Samuel, Melbourne, übernommen. Dafür danken wir ihm herzlich.

[1]) Zitiert werden die Schriften von Novalis (wenn nicht anders vermerkt) nach der Ausgabe von Paul Kluckhohn und Richard Samuel, Leipzig o. J. [1929] nach Band- und Seitenzahl oder nach den Abteilungen der Fragmente und deren Numerierung. Fragment X (Fragmente der letzten Lebenszeit) 8 steht Bd III 284 und außerdem I 400. – Eine neue, erweiterte Auflage dieser Ausgabe soll in Bälde erscheinen.

'Heinrich von Ofterdingen' gehören unzweifelhaft Sophie von Kühn. Diese neue Handschrift[2]) nun notiert oben auf der Rückseite – der Knickung nach –:

Geschichten an J. Was ich gelesen habe. Reflexionen über die Menschen – den Weltlauf – die politischen Geschichten – unsre künftige Einrichtung – meinen Wunderglauben an Sie. Ihre Gewohnheiten. Fränzchen, Caroline etc. Die Liebe in jedem Zeitalter. Eintheilung des Tags – über Geschäfte – der Morgen der Abend – der Kreis einer Frau – ihre Beschäftigungen. Kleine Kriege zwischen Mann und Frau. Kinder. Poësie des Lebens.

(Ersparnisse in der Kochkunst – von Butter Eyern. Gebrauch des Oels.) Literarische Pläne und Gedanken zur Haushaltsführung gehen hier durcheinander und eine Beobachtung der Geliebten und ihrer kleinen Eigenheiten, die an das Studienblatt 'Klarisse' über Sophie erinnern mag wie *der Kreis einer Frau – ihre Beschäftigungen* an die Notiz, die beginnt: *Über die Sphäre der Frauen* (X Nr. 9, Kl. III 284) und unmittelbar auf das Fragment folgt, in dem die Worte *Gebete für J.* stehen, und auch an das Fragment X 241, das zu dem »bürgerlichen Roman« gehört[3]), wobei man auch an das Wort von der »bürgerlichen Baukunst« für seine Beziehung zu Julien denken mag (IV 277).

Andere literarische Pläne im Zusammenhang mit Julien sind auf demselben Blatt überschrieben

Briefe an Julien – Fantasien der Liebe.
Ungeschicklichkeit der Liebe —
Blödigkeit ———
Ängstlichkeit ———
Unschuld ———
Einfalt ———
Großmuth ———
Haß ———
Grausamkeit ———
Veränderlichkeit ———
Verstand ———
Fantasie ———

[2]) Der Abdruck aus den folgenden Handschriften ist buchstabengetreu. Gewöhnliche runde Klammern ( ) rühren von Novalis selbst her. Vom Dichter nachträglich über die Zeile geschriebene Worte sind in halbfette runde Klammern **( )** eingeschlossen, vom Dichter durchstrichene Worte in halbfette eckige Klammern **[ ]**, Zusätze des Herausgebers in gewöhnliche eckige Klammern [ ].

[3]) Auf wen die Erwähnung *Fränzchen* geht, habe ich noch nicht feststellen können. Bei *Caroline* wird man in erster Linie an eine Schwester der Julie von Charpentier denken (vgl. Kl IV 227), erst in zweiter Linie an eine Schwester des Dichters (vgl. Kl IV 236) und kaum an Caroline Just oder Caroline von Kühn.

Gedächtniß ———
Witz ———
Gesprächigkeit ———
Stummheit ———
Religiositaet ———
Faulheit ———
Ämsigkeit ———
Glauben ———
Poesie ———
Leben ———
Wehmut ———
Freude ———
Genuß ———
Geschichte ———
Bedeutung ———
Stufen ———
Abänderungen ———
Verwandtschaften ———
Kennzeichen ———
Eitelkeit ———
Mystizism ———
Philosophie ———
Mittel ———

Wie hier 34 Unterarten oder Probleme der Liebe aufgezählt werden, so erscheinen 37 Erlebnisformen oder Verbindungen der Liebe mit anderen Eigenschaften auf einem Blatt, das der Herausgeber als »Romanstudien« bezeichnet hat und das derselben Zeit angehören mag (Kl I 398). Erstaunlicherweise stimmen nur 4 Nummern auf den beiden Blättern überein.

Die Aufzeichnungen, die den *Fantasien der Liebe* vorausgehen und die linke Spalte und den Anfang der rechten Spalte von der Vorderseite der Handschrift 9618 füllen, hat Novalis sich wahrscheinlich für seinen 'Heinrich von Ofterdingen' gemacht. Nur bei der ersten könnte man das bezweifeln und ihr vielleicht Aphorismencharakter zusprechen. – Zu deren Inhalt wären die Fragmente X Nr. 244, 248, 250, 443 (Kl III 317f., 349) zu vergleichen. – (Die Bezifferung dieser Aufzeichnungen stammt von mir.)

Poësie ist wahrhafter Idealismus – Betrachtung der Welt wie Betrachtung eines großen Gemüths – Selbstbewußtseyn des Universums. [1]

Glanz, Duft, Farben, und Trockenheit – Ordnung – Köstliche Seltenheiten – Reitzende Figuren – und Mannichfaltigkeit – Schnelle Bedienung – Eigenheiten des prachtvollen Lebens.

Der kayserliche Hof. Gesinnungen eines Fürsten [2]

Karakteristische Züge des Kriegs – des Seelebens. [3]

Kreutzzüge. [4]

Tausendfache Gestalten der Liebe – der Religion. Religioese Nothwendigkeit des Teufels. [5]

Die alten Zeiten. Astrologie. Arzeneykunst. Alchymie.
Das Gedächtniß. Von der Nothwendigkeit in der Welt – Last eine Krone zu erwerben etc. Die Musik, das Reich der Todten. Kinder spielen immer mit Geistern. [6]
Die Dichtungsarten der Geitzigen.

Man kann die Poësie nicht gering genug schätzen. [7]

Dem Dichter ist ein ruhiger, aufmercksamer Sinn – [Etwa] Ideen oder Neigungen, die ihn von irrdischer Geschäftigkeit u. kleinlichen Angelegenheiten abhalten, eine sorgenfreye Lage – Reisen – Bekanntschaft mit vielartigen Menschen – mannichfache Anschauungen – Leichtsinn – Gedächtniß – Gabe zu sprechen – keine Anheftung an Einen Gegenstand, keine Leidenschaft im vollen Sinne – eine vielseitige Empfänglichkeit nöthig. [8]

Heinrichs Großvater ist ein tiefer Mann – Er trift Klingsohr bey ihm. Abendgespräche. [9]

Briefe eines Frauenzimmers aus dem 15ten Jahrhundert. [10]

Poësie der Armuth – des Zerstörten und Verheerten. [11]

Gedichte der Minnesinger. Hans Sachsens etc. [12]

Chevalerie. Sitten der alten Zeit. Indien Sina und Schweden im 12ten Jahrhundert. [13]

Deutsche Masken. [14]

Die vorletzte Notiz wird durch ein schräg darunter gesetztes *mein* als eigenes Gedankengut noch unterstrichen; ein doppelter Ansatz des *m* dabei scheint seine Ursache in einer Anprüfung der Feder zu haben.

Die meisten dieser Notizen gehören dem zweiten Teil des Romans an, einige aber auch dem ersten. Wohl sicher gehören zum ersten Teil die Num-

mern 8 und 9. Nummer 8 klingt an Gespräche Klingsohrs mit Heinrich in Kapitel 7 an. Diese Sätze sind zuerst gedruckt in den 'Fragmenten vermischten Inhalts' der ersten Ausgabe der Schriften von 1802, Bd. 2, S. 502 (= Kl XII 12, Bd III 370). Nummer 9 ist offenbar vor der Ausführung der Augsburger Kapitel geschrieben, vor der Begegnung Heinrichs mit Klingsohr bei dem Großvater Schwaning. Tieck hat diese Sätze erstaunlicherweise den Notizen zur Fortsetzung zugerechnet und daraus den kleinen Absatz Kl I S. 257 Zeile 11–14 geschrieben, der in seinen Fortsetzungsbericht schlecht genug hineinpaßt. – In Nummer 7 liegt es nahe, einen Schreibfehler anzunehmen, der den Sinn des Satzes »nicht hoch genug« in sein Gegenteil verkehrt hat. Aber ob das den Sinn wirklich trifft? – Nummer 2 bis 6 sind wohl Notizen zum zweiten Teil. Die Äußerung über den Teufel in Nummer 5 hat in den Schriften von Novalis keine Parallele. – Nummer 10: 'Briefe eines Frauenzimmers aus dem fünfzehenden Jahrhundert. Nach alten Urschriften. Augsburg 1777. Bey Conrad Stage. Kurfürstl. Baierisch. Akadem. Buchhändler.' Verfasser ist Paul von Stetten d. J., bei Erscheinen des Buches Stadtoberrichter in Augsburg, nach dem Vermerk des ersten Besitzers des Exemplars der Bayerischen Staatsbibliothek. – Diese Schrift, die 1783 und 1793 in neuer Auflage erschienen ist, arbeitet mit gebräuchlichen Motiven der Ritterromane des 18. Jahrhunderts, zu welcher Gattung der Verfasser selbst beigetragen hat. Mit dem 'Heinrich von Ofterdingen' hat sie nichts zu tun. Ob Novalis sie überhaupt gelesen hat, ist zweifelhaft. Vielleicht hat er sie als eventuell für seinen Roman zu lesen notiert.

Die zweite Seite des Blattes beginnt mit den eingangs besprochenen *Geschichten an J.* Dann folgen durch einen starken Strich getrennt und von Novalis mit den Nummern 2–6 versehen, fünf Motivpläne zu Erzählungen. An keiner anderen Stelle hat er so viel Pläne auf einmal aufgezeichnet.

2

Ein [*Dichter*] (*junger Mensch*) *verliebt sich in eine Prinzessin – flieht mit ihr – der Vater, ein Dichterfreund, versöhnt sich mit ihm durch eine schöne Romanze.*

3

Einige [*Brüder*] *Söhne eines Zauberers wählen Gaben. Der jüngste wählt die Gabe der Poësie – erhält alles dadurch was seine Brüder suchen, u. rettet sie aus großen Gefahren. (Der Glücklichste soll eine Prinzessin haben – das Orakel erklärt den Dichter dafür.)*

4

Auflösung eines Dichters in Gesang – er soll geopfert werden unter wilden Völkern.

5

Legende – der Dichter in der Hölle – holt seinen Herrn heraus.

6

Ein Dichter verliert seine Geliebte (im Bade) – grämt sich und wird ein alter Mann – bald nach ihrem Tode hatte ihm ein wunderlicher Mann einen Schlüssel gegeben – (und gesagt daß er) den Schlüssel [hing ein Täfelchen, worauf geschrieben stand,] zum Kayser bringen sollte, der würde ihm sagen, was zu thun sey. Eine Nacht singt vor seinem Bette eine alte treue Magd seiner Geliebten ein Lied – darinn kommt eine Stelle vom tiefen Wasser vor etc. kurz eine Andeutung, wo der Schlüssel läge – den ihm ein Rabe [gester] im Schlaf geraubt hat. Er findet den Schlüssel auf der Stelle, wo seine Geliebte wegkam – geht zum Kayser – der ist hocherfreut – gibt ihm eine (alte) Urkunde, wo steht, der Mann der ihm einst von ohngefähr ein goldnes Schlüsselchen von der Figur bringen würde, dem solle er diese Urkunde zu lesen geben – der würde in einem verborgenen Orte, der [aber beschrieben ist] (mit einem Verse bezeichnet ist) ein altes talismanisches Kleinod des kayserlichen Hauses, einen Karfunkel zur Krone finden, zu dem die Stelle noch leer gelassen sey – er findet nach der Beschreibung den Ort, welches derselbe ist, wo die Geliebte wegkam – findet die Geliebte schlafend – erweckt sie (indem er den) [mit dem] Karfunkel, (wegnimmt) der im Kelche einer Blume an ihrem Busen verborgen liegt – ein überirrdisches kleines Mädchen findet er an ihrem Sarge sitzen, die ihm den Karfunkel zeigt und ihn mit ihrem Athem verjüngt.

Nummer 2 ist der Keim der Erzählung von Atlantis (Ofterdingen Kap. 3), wobei der der Natur verbundene Vater des Jünglings noch keine Rolle spielt. – Die Märchenmotive zu 3 kommen bei Novalis sonst nicht vor. – Das Motiv des Orpheus und des Opfers in 4 kehrt in Notizen zur Fortsetzung wieder (Kl I 243–247). – Der Dichter, der seinen Herrn aus der Hölle holt (5) – schade, daß Novalis das nicht benutzt hat! – wäre eines der kräftigsten Motive gewesen, die Macht der Dichtung zu beweisen. – Die Erzählung 6 von dem Dichter, der seine Geliebte im Bade verloren hat, zeigt eine gewisse Verwandtschaft mit dem Traum Heinrichs in Augsburg vor Mathildens Tod (Kap. VI Ende). Vielleicht geht hierauf der Satz in den Berliner Papieren Kl I 243 unten: »Die Erzählung von mir, von dem Dichter, der seine Geliebte verloren hat, muß nur auf Heinrichen angewandt werden.« Die Schicksale des bedeutungsvollen Schlüssels und des Karfunkelsteins in der Krone sind eingehender erzählt als in den Berliner Papieren (vgl. I 246 u. f.). Diese Notizen haben offenbar Tieck vorgelegen für den betreffenden Passus seines Fortsetzungsberichtes (S. 258). So ist mit diesem Blatt der Beweis erbracht, daß Tieck außer den sogenannten Berliner Papieren, den Versen I 249 mit Notizen und dem Lied der Toten noch andere Aufzeichnungen von Novalis vorgelegen haben, aber die Zuverlässigkeit seines Berichtes kann trotzdem in Zweifel gezogen werden.

Den Beschluß dieses Blattes machen Notizen zu einer Erzählung, die von Novalis nicht mit numeriert ist, sondern eine besondere Überschrift erhalten

hat: *Märchen.* Auch die Feder macht hier gegenüber allem Vorangegangenen einen neuen Ansatz. Es ist die früheste uns bekannte Niederschrift von Motiven zu Klingsohrs Märchen, dem einzigen Märchen im 'Ofterdingen', das Novalis als solches bezeichnet hat, und zwar eine Frühform, zu der noch viele weitere Motive hinzugetreten sind. Da diese Handschrift den Schriftzügen nach nicht vor dem Februar 1799 notiert sein kann, das vollständige Märchen aber doch wohl durch Monate von diesen Notizen getrennt sein muß, werden wir es nicht früher als Sommer 1799 ansetzen dürfen, selbst wenn zugegeben sei, daß es wahrscheinlich früher als die ihm vorangehenden Kapitel entstanden ist. Der Brief an Tieck vom 23. 2. 1800 spricht von zwölf gedruckten Bogen, die ohngefähr fertig seien, was, da Novalis das Format von 'Wilhelm Meisters Lehrjahren' im Auge hatte, etwa fünf Kapitel sein würden, und »sollt ich Dich bald sehen, so bring ich eine Erzählung [Kap. 3] und ein Märchen [Kap. 9] zur Probe mit«. Auch daß Klingsohr ausdrücklich sagt, er habe dies Märchen »noch in ziemlich jungen Jahren gemacht, wovon es auch noch deutliche Spuren in sich trägt« (I 300), wird nicht ohne Bedeutung hingeschrieben sein.

Aus diesen und anderen Gründen habe ich die Entstehung des Märchens vor dem Roman »etwa Anfang 1799« für möglich, ja wahrscheinlich gehalten, (I S. 53*f.), worauf F. Hiebel (Novalis, der Dichter der blauen Blume. Bern 1951, Kap. III) die gesamte Märchendichtung von Novalis, einschließlich von Erzählungen, die der Dichter nie als Märchen bezeichnet hat, »Märchen des Lehrlings« genannt, der Freiburger Zeit zugerechnet und scharf von den »Werken des Meisters« getrennt hat. Die neue Handschrift beweist, daß das nicht möglich und eine Entstehung von Klingsohrs Märchen vor dem Sommer 1799 ausgeschlossen ist. Dann würde dieses wohl »die erste Frucht der bei mir wieder erwachten Poesie« sein, »um deren Erziehung Deine Bekanntschaft das größte Verdienst hat«, wie Novalis an Ludwig Tieck schreibt (IV 330).

Diese Notiz am Schluß der Handschrift 9618 lautet:

Märchen.
Das Meer. Das Reich der Sterne – Zerstreute Tropfen – Das Nordlicht – Das Land der Wolken. Das Echo. Der verwandelte Münster – verwandelt sich in einen Garten. Der Phönix. Die Sfinx. Die Träume – und
(Anspielungen auf Elektrizität, Magnetism. u. Galvanism.)
Die Wiege. Dunkle Beziehungen auf den Kampf der Vernunft – des Verstandes – der Fantasie, des Gedächtnisses und des Herzens. Ein Mädchen stirbt einen schmerzhaften Tod.

Es ist also ein recht kleiner Teil der Motive des späteren Märchens hier genannt, aber doch wesentliche. Beim Kampf der Vernunft, des Verstandes . . . des Herzens mag man an die Äußerung gegenüber Just vom März 1797

von der Gefahr der Verdrängung des Herzens durch den Verstand usw. (IV 192) denken, die auch nach diesem jüngsten Fund als eine Erlebnis-Keimzelle des Märchens angesprochen werden kann.

Aus einem sehr viel weiter vorgeschrittenen Arbeitsprozeß an dem Märchen stammt die Quarthandschrift 9617 (Größe 21:17,4), deren Aufzeichnungen in Stichworten oder primitiv gebauten Sätzen Motive festhalten, die fast alle im Märchen verwendet worden sind, wenn auch nicht in der gleichen Reihenfolge. Wir können hier zwei verschiedene Arten von Durchstreichungen feststellen: horizontale Durchstreichungen von Worten, die im Zuge der Aufzeichnungen annulliert oder durch zutreffendere ersetzt werden – wir haben die so durchstrichenen Worte in eckige Klammern eingeschlossen – und Durchstreichungen durch schräge Striche, die durch mehrere Zeilen gehen, oder auch durch Wellenlinien – von uns durch fette eckige Klammern **[ ]** wiedergegeben. Diese sollen wahrscheinlich anzeigen, daß die Motive bei der Ausarbeitung verwandt worden sind. Nur in wenigen Fällen (Vorderseite Z. 8, = S. 399 Z. 2, Rückseite Z. 4, *Die Sonne wird von der Glut der Liebe verzehrt*) kann man zweifeln, ob die horizontale Durchstreichung die erste oder die zweite Bedeutung habe. Auf der Vorderseite des Blattes sind durch diese Durchstreichungen die meisten Aufzeichnungen wieder getilgt worden. Diese Beobachtung und mehr noch die, daß in der späteren Darstellung die hier verzeichneten Motive überwiegend vor den Motiven der anderen Seite verwandt worden sind, machen es wahrscheinlich, daß wir es hier entgegen der Frankfurter Bezifferung mit der vorderen Seite zu tun haben. Auch der Umstand, daß eine Notiz in spanischer Sprache, die, soweit wir sie entziffern können, mit dem Märchen nicht zusammenhängt, wahrscheinlich auch nicht von Novalis geschrieben, am linken Rand der von uns als Rückseite angesprochenen Seite von unten nach oben geschrieben ist, offenbar vor dem Text der Seite, der dadurch etwas nach rechts geschoben wird, so daß der Rand der Aufzeichnungen etwas schräg nach links verläuft, scheint diese Vermutung zu stützen, ebenso die Knickung des Blattes.

Diese Handschrift lautet:

[*Die Liebe in der Wiege – die Träume. (Ihre Wohnung – das menschliche Gemüth.) Vernunft – Fantasie. Verstand. Gedächtniß. Herz. (Der Verstand ist feindselig – er wird verwandelt.)***]**

[*Der Held zersplittert sein Schwerdt und wirft es übers Meer.***]**

[*Sprache durch Metallleitungen.***]**

[*Verwandlung der Erde in das Land der Wolken.***]**

[*Das Land der Parzen – die [dun] schwarze Sonne – die Sfinx vor der Grotte der Parzen.***]**

[*Die Fabel, die Schwester der Liebe.*]
[Die Fabel geht durch das Land der Wolken nach des Pols [?] Wohnung]
[*Ende. Das Land der Wolken – [der Gestirne]* (*und der Mond*) *bilden einen Ring um die neue Erde.*]
Der Raum verschwindet – als ein banger Traum.
Die (*lockre Staub*) *Erde wird wieder beseelt.*
[*Die Liebe entzieht der Sonne alle Wärme, und alles Licht – die Sonne zergeht*]
[*Der Mond ist der König im Lande der Wolken.*]
[*Die Fabel geht übers Meer – das tönt wie eine Harmonika.*]
Das Sofie ist Arcturs Frau.
[*Fabel steigt durch den Altar ins Land der Parzen.*]

Viel Gespräche noch Lettres de Mis[4])

Der Liebe wachsen in der Nacht bey Ginnistan Flügel. Sie muß unaufhörlich umherfliegen.

auf der anderen Seite:

[Die Liebe] (*Das Herz*) *wird auf einen Scheiterhaufen gelegt – Die Asche lößt Sofie auf in dem Wasser [u. das Herz trinkt sie – die Liebe wird neu geboren –]*
Der Phönix kommt auf[5]) *das Spinnrad der Fabel.*
[Die Sonne wird von der Glut der Liebe verzehrt.] Auferstehung durch die Fabel. Allgemeines Wiedersehn.
Das Zimmer wird Arcturs Pallast.
das Wasser erhebt sich u. löscht die Sonne aus und wird ein Ring um die Erde.
Der Schreiber [wird] und die Parzen –? die letztern zu Caryatiden am Thron.
Der Schreiber in einen Webstuhl.
Die Nadel richtet sich nicht mehr nach Norden.
Der Mond wird Theaterdirektor.
[*Die Fabel muß ein Räthsel lösen.*]
Asche sammeln – durch den Turmalin.
Aufrichtung Aller durch galv. Reitz.
[*Alle Winkel der Welt durchlaufen*]
[*Feuer in der Hand* (*unterm Meere weg*) *tragen – Stahl u. Stein.*
[im Wasser]
[Das nicht aus]
Jemanden mit Wasser todtschlagen – u. Elektricit.]

[4]) Weder *Lettres de Mis* noch *Lettres de Mir*, wie auch gelesen werden könnte, habe ich bisher feststellen können. Die Lesung *Lettres de Nus* ist unwahrscheinlich.

[5]) Die Entzifferung des *auf* ist nicht unbedingt sicher, aber doch wahrscheinlich. In der Ausführung des Märchens sitzt am Schluß die Fabel mit ihrer Spindel auf dem Phönix. Die Änderung des Spinnrads in Spindel gegenüber den ersten Notizen mag damit zusammenhängen, daß der Phönix nun der Fabel zum Sitze dient.

Blumen bringen die im Feuer gewachsen sind – Zink.
Die Prinzessin zu erwecken bey Tage – durch einen galvanischen Bogen
Sie macht sich einen Ableiter an *[das Gold berührt . . .]*
Der Liebe eine Kette – *[und berührt den Helden . . .]*[6])
Ein Kuß der Liebe weckt sie.

Während die weit überwiegende Mehrzahl der hier verzeichneten Motive in der Ausführung des Märchens verwandt worden ist, kommen nur einige wenige dort nicht mehr vor, nämlich: die Verwandlung des Schreibers in einen Webstuhl; die Nadel richtet sich nicht mehr nach Norden; Feuer unterm Meer weg zu tragen. Die Frage, was aus den Parzen werden solle, hat Novalis in der Niederschrift selbst beantwortet, ohne in der Ausführung darauf zurückzukommen. Der Satz *Das Zimmer wird Arcturs Pallast* erscheint insofern berechtigt, als bei Fabels letztem Besuch das Haus zwar zur Ruine geworden ist, aber die Steine, die den Fußboden bedecken, bedeutungsvolle Figuren bilden, was an Arcturs Palast erinnern könnte; jedoch die Wanderung von Eros und Fabel von hier zur Königsburg über die im Frühling blühende Erde zeigt deutlich, daß es sich um zwei getrennte Bereiche handelt. Dies alles zur zweiten Seite. Von der ersten, auf der die meisten Sätze durchstrichen sind, hat die Aufzeichnung *Der Raum schwindet als ein banger Traum* keine genau übereinstimmende Erfüllung gefunden, charakterisiert aber gut die allgemeine Verwandlung. Eine gewisse Unstimmigkeit findet sich in der Auffassung der geopferten Mutter. Auf der ersten Seite zeigt der Satz *Die Liebe entzieht der Sonne alle Wärme,* daß die Mutter die Liebe verkörpern sollte. Dem entspricht in der ersten Zeile der Rückseite der ursprüngliche Beginn des Satzes *Die Liebe wird auf einen Scheiterhaufen gelegt.* Hier aber wird *Die Liebe* ersetzt durch *Das Herz* (darüber geschrieben). Entsprechend heißt es in der zweiten Zeile: *das Herz* [Akkusativ] *trinkt sie* [Sofie], und die Gleichsetzung von *Mutter* und *Herz* steht fortan im Märchen fest (vgl. I 207 u. a.). Eine andere Unsicherheit dieser Notizen, daß die Fabel Schwester der Liebe genannt wird (Vorderseite Zeile 7), scheint im Märchen selbst noch nachzuwirken: (I S. 215 u. *Eros eile mit deiner Schwester*), aber an anderen Stellen heißt es *Milchschwester* (S. 197) und *Milchbruder* (S. 210).

Zum zweiten Teil des Romans in erster Fassung gehört das kurze Anfangsstück, das in der Ausgabe von Bülow gedruckt, aber handschriftlich nicht bekannt war. Diese Handschrift liegt jetzt vor: Hochstift 9616, Größe 24 bis 24,8:19,5 bis 19,7 ungenau geschnitten, 1¼ Seiten beschrieben. Die Überschrift lautet:

---

[6]) Das Folgende ist durchstrichen, wie schon die letzten vier Worte, und weiter nicht genau zu entziffern.

Heinrich von Afterdingen,
Ein Roman
von
Novalis.
2ter Theil.
Die Erfüllung.

Das A im Namen Afterdingen erscheint bei Novalis durchweg, was seinen mitteldeutschen Quellen (Johannes Rothe) entspricht, während in der Veröffentlichung nach seinem Tode, der Schreibung des 'Wartburgkrieges' gemäß, den er erst spät kennengelernt hatte, die Form Ofterdingen vorgezogen wurde (vgl. Kl I 87f.). So auch in allen späteren Ausgaben.

Auf diese von Bülow nicht mit abgedruckte Überschrift folgt als Kapitelüberschrift: *Das Gesicht.* Der gleiche Titel eröffnet die sieben Schlagworte, die aller Wahrscheinlichkeit nach als geplante Kapitelüberschriften mitten in den Berliner Papieren stehen (Kl I S. 243).

Der Text selbst weist manche Änderungen auf, zum Teil Durchstreichungen einzelner Worte, für die andere übergeschrieben sind, zum Teil aber auch Durchstreichungen von Worten und ganzen Sätzen, an deren Stelle im fortlaufenden Schreiben andere getreten sind, wodurch die Handschrift als erste Niederschrift zu erkennen ist. Hier sei auf die Korrekturen, die in der zweiten Auflage der kritischen Ausgabe natürlich berücksichtigt werden, nicht im einzelnen eingegangen. Nur ein offenbarer Lese- bzw. Druckfehler von Bülow sei berichtigt: S. 248 Z. 4 des Textes muß es statt *Klippen* heißen *Kuppen;* und eine für den Stil des Novalis charakteristische Änderung sei hervorgehoben: Z. 19 des Textes ist *seine dumpfe verschwebende Musik* geändert in *seine dumpfe wunderliche Musik,* was manche bedauern mögen, die *verschwebende* für ausdrucksstärker und eindeutiger halten, was aber der besonderen Vorliebe des Novalis für das Wort *wunderlich* entspricht.

Auf das kurze Stück folgen auf dem linken Rande der Handschrift, die auf dem ersten Drittel der zweiten Seite abbricht, ein paar Notizen über die Fortsetzung, die E. von Bülow und neuere Herausgeber in Klammern folgen lassen. Dagegen haben Bülow und ebenso alle Herausgeber nach ihm, die ja die Handschrift nicht kannten, die Worte, die am rechten Rande der ersten Seite zu Beginn des Textes über den weiteren Verlauf notiert sind, nicht mit abgedruckt. Sie lauten:

Beschreibung einer Gegend. / Heinrichs Wallfahrt. / Lied was er singt. / Hirtenmädchen. / begleitet ihn nun beständig.

Das Hirtenmädchen ist Cyane, wie aus den Berliner Papieren hervorgeht: Kl I 246 Z. 8, 29; 247 Z. 8, 11, 16ff., 24, während der Satz S. 259 Z. 8, 7 v. u. in Tiecks Bericht anfechtbar ist. Daß Cyane Heinrich nun beständig

begleiten soll, ist das Neue, das diese Notizen gegenüber den bisherigen Handschriften bringen und das für den Fortgang von Bedeutung ist.

Zum zweiten Teil des 'Heinrich von Ofterdingen' gehört ferner das Lied der Toten, eines der großartigsten Gedichte des Novalis. Wir kannten es bisher nur aus Tiecks Bericht über die Fortsetzung. Ein Titel ist dort nicht angegeben. Nun haben wir es auch in handschriftlicher Überlieferung in einem zweiteiligen Oktavblatt (Hochstift 9619 Größe 19,3 bis 19,5 : 12 bis 12,3). Durch eine nicht unerhebliche Zahl von Korrekturen, die während des Schreibens ausgeführt sind, und auch durch eine Notiz über den geplanten Inhalt erweist sich diese Handschrift als erste Niederschrift. Diese Notiz, die rechts oben neben dem Beginn des Gedichts niedergeschrieben ist, lautet:

/ alte Kleinodien in Gräbern. Gespenster. Freyheit. Verbrennen. Begraben. Frieden. Freundliches Gesicht. Frohes Leben – Liebe. Gottesdienst. Vergangenheit. Was sie bey den Lebenden noch thun. Der Tod ist des Lebens höchstes Ziel.

Hiermit sollen wohl wesentliche Motive für das Gedicht festgehalten werden, aber nicht alle hier notierten sind verwandt worden, andere sind dazu gekommen, und für die Reihenfolge stimmen die Notizen nicht. So wäre es nicht möglich, aus ihnen viel für das Gedicht zu erschließen.

Dem Gedicht voraus geht eine Notierung des geplanten Versmaßes, das aber umgeändert worden ist. Es handelt sich um neun, nicht um acht trochäische Verse, von denen Vers 1–3 und 5–7 Vierheber, Vers 4 und 8 Dreiheber sind und Vers 9 Fünfheber. Vers 1 und 5, 2 und 6, 3 und 7 sind jeweils durch dieselben klingenden Reime gebunden, Vers 4 und 8 durch einen stumpfen; der von 9 ist klingend, ob mit dem von 1 und 5 identisch? Von diesem Schema ist Novalis in dreifacher Hinsicht abgewichen. Der neunte Vers ist fallen gelassen. Dadurch wirkt die Strophe nicht mehr so stark für sich abgeschlossen. Nur der vierte, nicht auch der achte Vers ist um einen Fuß auf drei Füße verkürzt worden, was die Mitte der Strophe nachdrücklicher heraushebt, während nun nach dem achten Vers die Markierung weniger stark ist, das Gedicht fortlaufender, fließender wirkt. Dahin zielt auch die dritte Abweichung vom Schema. In diesem sind die beiden Strophenhälften ganz gleich gebaut, was bei Novalis in vier von fünfzehn Strophen, den Strophen 4, 12, 13, 15, der Fall ist, in der letzten dadurch verstärkt, daß in den Versen 1 und 3 und 5 und 8, also viermal der gleiche Reim vorkommt. In den anderen elf Strophen bedient sich Novalis strengen Gleichmaßes nur in dem stumpfen Reim Vers 4 und 8; in den anderen Versen mit durchweg klingendem Schluß aber setzt er die meist drei Reime in verschiedenen Strophen an ganz verschiedene Stellen oder ersetzt sie auch wohl durch Assonanzen. Das ergibt eine große Freiheit und Bewegtheit, etwas Auflö-

sendes und Verströmendes, dem durch den vierten (und achten) Vers Einhalt getan wird, so daß wir auch formal das Ineinander von Auflösung und Bindung, von Sichergießen und Sichzurückgewinnen haben, das für das ganze Gedicht und für die Jenseitsvorstellungen des Novalis überhaupt charakteristisch ist.

Die Vermutung liegt nahe, daß Novalis dieses Strophenschema, dem er zum Glück des Gedichtes doch nicht genau gefolgt ist, einem damals gesungenen Kirchenliede entnommen habe. Dann würden die Worte, die rechts neben die letzte Zeile des Schemas geschrieben sind, wahrscheinlich den Anfang dieses Liedes bezeichnen: *Selig sind allein die Todten.* Doch ist es bisher den Bemühungen der Herren Dr. theol. Liebing und Studienreferendar Betzen, für die ihnen Dank gesagt sei, noch nicht gelungen, ein solches Lied festzustellen. Ein Lied, das beginnt 'Selig, selig sind die Toten', hat einen ganz anderen Strophenbau. Wenn weiteres Suchen nach diesem Lied vergeblich bleiben sollte, ist als wahrscheinlich anzusehen, daß die Worte *Selig sind allein die Todten* die Überschrift des neuen Liedes darstellen sollen. Dafür spricht auch die verhältnismäßige Größe ihrer Buchstaben, dagegen der Trennungsstrich, den Novalis neben dem Strophenschema nebst der Überschrift und dem Gedicht selbst gezogen hat, und daß der Titel gar nicht über dem Ganzen, sondern nur rechts steht. Andererseits gab es keinen anderen Raum dafür, nachdem der Strich einmal gezogen war. Im Grunde würde der Titel *Selig sind allein die Todten* mit der starken Betonung des *allein* wohl besser zu dem Gedicht des Novalis als zu einem Kirchenlied passen.

Das Gedicht füllt dann die vier Seiten des Oktavdoppelblattes, aber nur eine von ihnen, die zweite, ist zweispaltig beschrieben; auf der ersten ist das dadurch unmöglich geworden, daß rechts die zwölf Zeilen lange Randnotiz Raum wegnahm; auf der dritten ist die links stehende unvollendete Strophe durchstrichen und der Ersatz für sie gleich daneben auf die rechte Hälfte der Seite geschrieben; danach hat sich die linke Spalte mehr nach rechts hin ausgedehnt, und auf der vierten Seite scheint der Schreiber von vornherein damit gerechnet zu haben, daß er eine zweite Spalte nicht mehr brauchen würde.

Die Änderungen, die Novalis im einzelnen hier vorgenommen hat, sind fast alle während der fortlaufenden Niederschrift ausgeführt worden zur Verbesserung des einzelnen Ausdrucks oder Gewinnung des Reimes usw., wobei man in einzelnen Fällen auch Verluste beklagen mag wie den Verzicht auf *der Urgebürge Sohn* in Strophe 3 oder auf *der Wollust tiefster Schmerz* im Gegensatz zu *der Liebe höchstes Leben* in Strophe 7. Darauf sei im einzelnen hier nicht eingegangen. Bei weitem die wichtigste Änderung aber ist die Umstellung der Strophen, durch die der Dichter erstaunlich viel erreicht hat. In der Handschrift ist die alte Reihenfolge der Strophen, wenn man diese nach dem Druck bei Tieck durchnumeriert: 1, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 13, 3,

10, 2, 11, 12, 14, 15. Novalis hat nun über jede einzelne Strophe die Zahl geschrieben, die ihre endgültige Stellung angeben soll, was auf Anhieb schwer gelingen konnte. In sechs Fällen ist denn auch diese Zahl noch korrigiert worden, in einigen vielleicht mehrmals. Doch nur in einem Falle sind auch die erste und die zweite Hälfte innerhalb einer Strophe umgestellt worden (Strophe 8), wodurch dann der verkürzte Vers von der fünften auf die achte Zeile geriet. Da das genau in der Mitte des Gedichts geschieht, könnte man es als bewußt beabsichtigt auffassen, was durch das Bild der Handschrift doch unwahrscheinlich wird.

Durch die Umstellung der Strophen ist eine Anordnung, die einen fast zufälligen Eindruck machte, die in später geschriebenen Strophen frühere ergänzen wollte und variationenhaft und asoziativ wirkte, einer klareren überzeugenden und doch nicht rationalen Gliederung gewichen. Die ersten fünf Strophen der endgültigen Fassung, die in der Handschrift weit auseinanderstehen, gehören dem Leben der Toten, dem Preis des Festes (1), ihrer Kleinodien (2), den verschiedenartigsten Gestalten, die bei ihrem Mahl zusammensitzen (3) und ihrer *fröhlichen* Verfassung (4), dem *Himmel im Gemüthe* (5). Mit der sechsten Strophe, dem *süßen Reitz der Mitternächte*, beginnt dann das Hauptthema der *Wollust rätselhaften Spiele* mit dem doppelten Ziele *in Strom uns zu ergießen* und *in Tropfen zu zerfließen,* Beschwörung des erotischen Glückes der Ewigkeit, das das Erlöschen des *wilden trüben Funkens* dieser Welt zur Voraussetzung hat (10). Die steigende Aneinanderreihung dieser Strophen erhebt sich zum Preis der *göttlich tiefen Trauer,* die uns *in Eine Flut* auflöst *tief in Gott hinein* und *aus seinem Herzen zu unserm Kreise* zurück (12). Hier ist der Höhepunkt des Gedichtes, und nur hier erscheint in ihm das Wort *Gott* (auch in der Handschrift). Als Schlußteil folgt eine Aufforderung an die Toten (13, früher 8!) sowie an die Lebenden (14), zum Binden des *Erdgeistes* (15), der als Verkörperung des Irdischen, des *wilden trüben Funkens* dieser Welt gedacht ist, sonst bei Novalis aber nicht vorkommt[7]).

Dem 'Ofterdingen' wird oft auch das Gedicht zugerechnet, das *Das Gedicht* überschrieben und zuerst von Eduard von Bülow 1846 (s.o.) veröffentlicht worden ist. Die Handschrift wird erst in diesen Papieren bekannt: Hochstift 9620, Größe 21 : 17. Der Knickung nach steht das Gedicht auf der Rückseite oder Innenseite.

Da die nicht zahlreichen Änderungen sich überwiegend als solche erweisen, die während der Niederschrift, nicht erst nachträglich vorgenommen worden sind, haben wir es mit der ersten Niederschrift zu tun. Dafür spricht auch, daß die letzten beiden Strophen eine von den ersten sechs

[7]) Zur eingehenden Interpretation dieses Gedichtes sei auf Walther Rehm, Orpheus. Der Dichter und die Toten. Selbstdeutung und Totenkult bei Novalis, Hölderlin, Rilke, 1950, S. 139–147, verwiesen.

Strophen abweichende Reimfolge haben (abba statt abab) und die Schriftzüge der letzten Strophen unsicher wirken durch Verschreibungen usw. Ob das Gedicht mit der achten Strophe wirklich zu Ende ist, kann man bezweifeln. Die Interpretation ist schwierig, deutlich nur, daß es sich um die dichterische Darstellung eines langwierigen Zwischenzustandes handelt, nachdem *der Geist entflogen,* die goldene Zeit des Anfangs vorbei ist, und um die Ankündigung einer neuen goldenen Zeit durch die doch nur vorbeieilende Blumenfürstin (Poesie?).

Der Abdruck Eduard von Bülows war fehlerhaft. Die Conjecturen in der Arbeit von Wolf[8]) und in den Ausgaben von Wasmuth werden durch die Handschrift bestätigt: Zeile 13 *Thore* statt *Chore*; Z. 25 *Reihn* statt *Reiche;* Z. 26 *Wagen* statt *Wogen,* aber nicht die Änderung der Überschrift *Das Gedicht* durch *Das Gesicht.* Zu diesem Eingriff waren beide wohl dadurch verleitet worden, daß eine Überschrift *Das Gedicht* gar zu allgemein erschien und auch keinen Anhaltspunkt in irgendwelchen Notizen von Novalis fand, während der Titel *Das Gesicht* zu der Überschrift des ersten Kapitels des zweiten Teiles des 'Heinrich von Ofterdingen' passen würde – nur daß das Einleitungsgedicht dieses Teiles oder Kapitels schon ein anderes ist, 'Astralis'. Damit ist aber auch die Verbindung des Gedichts zum 'Heinrich von Ofterdingen' unsicher geworden.

Ob freilich die Überschrift *Das Gedicht* von Novalis selbst herrührt, ist zweifelhaft. Einmal ist sie erst nachträglich eingefügt, recht klein geschrieben, da der Raum dafür sehr eng war, die erste Spalte des Textes fast ebenso hoch beginnt wie die zweite. Zum andern weichen die Schriftzüge von denen des Novalis ab, besonders in der Schreibung des auslautenden s in *das,* hoch und mit großem Bogen nach rechts, während Novalis es verhältnismäßig klein schreibt und steil nach oben gehen läßt, oft mit Häkchen nach links. Doch findet sich vereinzelt bei ihm auch das nach rechts gebogene s.

Für die Frage der Entstehungszeit des Gedichts gewinnen wir in der Handschrift Anhaltspunkte durch die Schreibung des st. Diese weist in die Zeit von Februar 1799 an (vgl. oben S. 391). Andere Anhaltspunkte bieten die Prosasätze, die auf der einen Seite der Handschrift niedergeschrieben sind, und zwar auf der Außenseite, wie aus der Faltung und der besseren Erhaltung der anderen Seite hervorgeht. Diese Außen- oder Vorderseite enthält in ihrer ersten Hälfte Prosasätze, danach sehr einfache Rechnungen, in der zweiten Hälfte wieder Zahlennotizen, danach Prosasätze. Die Zahlen sind anscheinend erst niedergeschrieben, als das Blatt schon gefaltet war und die unteren Prosasätze nach ihnen, während die Gedichtniederschrift keiner-

[8]) Alfred Wolf, Zur Entwicklungsgeschichte der Lyrik von Novalis. Ein stilkritischer Versuch. I Die Jugendgedichte. Uppsala Universitets Årsskrift 1928, S. 216f.

lei Einwirkung einer Faltung auf die Schriftzüge aufweist. So ist es mindestens höchstwahrscheinlich, daß Novalis das Gedicht auf ein frisches Blatt geschrieben und erst nach dessen Knickung die andere Seite zu Notizen verwandt hat.

Die Prosasätze lauten:

nichts weiter zu wissen streben. Wenn wir der Kinder holdseliges Angesicht betrachten so vergessen wir gern und leicht die Verwikkelungen der Welt – das Auge vertieft sich in den wunderbaren reinen Zügen und wie Profeten einer schönen Zukunft, wie zarte Pflanzen, die unerklärlich aus der längstentflohenen goldenen Zeit zurückgekommen sind, stehn die Kinder um uns.

[Ein]sicht streben ihr ganzes Leben umsonst darnach und viele Virtuosen der Männlichkeit vollenden ihre Laufbahn ohne eine Ahnung davon[9]*) gehabt zu haben. Auf dem gemeinen Wege kommt man nicht dahin. Ein Libertin mag verstehn mit einer Art von Geschmack den Gürtel zu lösen. Aber jenen höhern Kunstsinn der Wollust durch den die männliche Kraft erst zur Schönheit gebildet wird lehrt nur die Liebe allein den Jüngling.*

Die ersten Sätze sind aus den 'Phantasien über die Kunst für Freunde der Kunst', Hamburg 1799, und zwar aus dem kleinen Aufsatze Ludwig Tiecks 'Über die Kinderfiguren auf den Raffaelschen Bildern', die auf dem unteren Teil der Seite aus Friedrich Schlegels 'Lucinde' (herausgegeben von Fränkel S. 60). Novalis hat die letztere Ende Februar 1799 gelesen (vgl. IV S. 274), die 'Phantasien über die Kunst' schon vor dem 20. Januar (IV S. 263), nicht ohne kritische Einwände. Diese Daten würden einen terminus ante quem non für die Abschriften ergeben. Andererseits kann das Gedicht der Schreibung des st wegen kaum vor März 1799 geschrieben sein; die Abschriften wären also wahrscheinlich doch später ausgeführt. Es sei denn, man nähme an, das Gedicht sei schon vor 1797 entstanden, was inhaltlich doch unwahrscheinlich ist.

Diese chronologische Frage ist nicht die einzige Schwierigkeit, in die uns diese Zitate versetzen. Das besonders Auffallende, ja man möchte geradezu sagen das Einzigartige an ihnen ist der Umstand, daß beide mitten im Satze beginnen, ja das erste gegen Ende eines Satzes, von dem es nur noch die letzten fünf Worte bringt. Wie ist das zu erklären? Man könnte sich vorstellen, daß Novalis das Zitat aus Tieck auf einem anderen Blatte begonnen und dann auf diesem hier zur Verfügung stehenden Raum weitergeschrieben hat. Dieses aber für beide Zitate anzunehmen, hieße doch mit Unwahrscheinlichem spielen, zumal uns für keines von beiden eine Handschrift des beginnenden Zitates überliefert ist.

[9]) Die Handschrift schreibt *daran,* was ein Schreibfehler ist.

Daß der Inhalt der Sätze von Tieck mit der Wirkung der Kinder als Propheten einer schönen Zukunft und der Vorstellung der goldenen Zeit Novalis ansprechen mußte, weil er Verwandtes in ihm anklingen ließ, liegt auf der Hand. Daß er aus der 'Lucinde' gerade diese Sätze über die »Empfindung des Fleisches« sich notiert hat, mag überraschend wirken, zumal bei einer einseitigen Sicht Hardenbergs; für den Schreiber dieser Zeilen aber bedeutet es eher eine Bestätigung einer Grundansicht seines Buches 'Die Auffassung der Liebe in der Literatur des 18. Jahrhunderts und in der deutschen Romantik'. Wie freilich diese beiden Zitate in dieser Form hier zusammen gekommen sind, das bleibt auch ihm ein Rätsel. Auch die Annahme, Novalis habe sie hier um der schönen Prosa willen notiert, vermag die sonderbare Art des Beginns bei beiden keineswegs zu erklären.

Eine Gedichthandschrift ohne unmittelbare Beziehung zum 'Heinrich von Ofterdingen' ist auch die Handschrift 9621. Sie enthält die beiden Gedichte ohne Überschrift, die meist nach ihren Anfangsversen 'Es färbte sich die Wiese grün' und 'Der Himmel war umzogen' zitiert werden. Gedruckt sind sie seit der ersten Ausgabe der 'Schriften' (1802) unter den 'Vermischten Gedichten'. Eine Handschrift war bisher nicht bekannt. Das jetzt ans Licht getretene einfache Blatt, Größe 26:19, ist auf beiden Seiten zweispaltig beschrieben. Das erste Gedicht steht auf der rechten Spalte der Vorderseite, das zweite beginnt anschließend nach einem Zwischenstrich auf der Mitte der linken Spalte der Rückseite und nimmt deren rechte Spalte und dann wieder die halbe linke Spalte der Vorderseite in Anspruch, beide ohne Überschrift. Das erste Gedicht zeigt wenig Korrekturen in den ersten sechs Strophen, was auf rasche leichte Entstehung schließen ließe, um so mehr aber am Schluß; doch schon der erste Vers, der ursprüngliche Anfang, ist energisch durchstrichen;

[Ich sah den Strauch voll Blätter,]

und seinem letzten Wort entsprach kein Reim. Nun beginnt das Gedicht mit einem Vers, der eine Reminiszenz an einen gleichlautenden Vers von Voß sein könnte, in dessen Gedicht 'Frühlingsliebe' er den zweiten Vers bildet. Da dies Gedicht aber sonst keine engere Parallele zu dem Gedicht von Novalis aufweist, könnte diese Übereinstimmung auch als Zufall aufgefaßt werden.

Die siebente Strophe ist nicht mit der Feder, sondern mit einem Bleistift durchstrichen, der auf der folgenden Spalte in dem andern Gedicht Strophe 7 den zweiten Vers, der durch die Korrekturen ungewöhnlich in die Länge gezogen war, unterstrichen hat, wohl um die Zusammengehörigkeit seiner Teile zu betonen, und im ersten Vers das schon mit Tinte Durchstrichene noch einmal durchstrichen, um das, was gelten sollte, stärker herauszuheben. Dieser Bleistift trat wahrscheinlich erst in Aktion, als beide Gedichte

mit ihren sonstigen Verbesserungen in Tinte schon niedergeschrieben waren. Diese nun durchstrichene Strophe 7 lautet:

[Ich] [Sie gieng vorbey, ich grüßte sie,
Sie dankte, das vergeß ich nie –
Ich mußte ihre Hand erfassen
Und Sie schien gern sie mir zu lassen.
Etc.]

Es ist möglich, daß dem Dichter diese Strophe nachträglich zu banal erschien. Der Zusammenhang zwischen der Strophe 6 und der alten Strophe 8 ist nach ihrem Fortfall freilich weniger deutlich, aber doch noch erkennbar. Diese letzte Strophe hatte ähnlich fortgefahren:

[Es war so war so]
[Der Wald war kühl, die Luft so warm,
Ich ließ sie nicht aus meinem Arm
Kurzum, was brauch ich mich zu schämen
Der Lenz sich an uns vernehmen],

dann aber mit energischer Änderung einen Aufschwung genommen:

Uns barg der Wald vor Sonnenschein
Das ist der Frühling fiel mir ein.
Kurzum, ich sah, daß jetzt auf Erden
Die Menschen sollten Götter werden.
Nun wußt ich wohl, wie mir geschah
Und wie das wurde, was ich sah.

Der Ausdruck *Die Menschen sollten Götter werden* ist dabei von dem Dichter ernst genommen; er entspricht dem Beginn eines neuen Reiches in Strophe 5 und den dortigen Verwandlungen von Staub, Baum, Tier und Mensch, Motiven, die bei Novalis wiederholt wiederkehren, auch in 'Heinrich von Ofterdingen' [10]).

Auf die verschiedenen symbolischen Auslegungen, die das zweite Gedicht bei Carl Busse (Novalis' Lyrik, Oppeln 1898) und Edouard Spenlé (Novalis, Paris 1904) gefunden hat, sei hier nicht eingegangen. Überzeugender ist die Verbindung, die Busse zwischen den ersten Strophen des Gedichtes und der Stimmung des auf Anstellung wartenden Bräutigams hergestellt hat, was die Entstehung etwa in der zweiten Hälfte 1799 wahrscheinlich machen würde. Der Gedanke an den künftigen Hausstand führt zu Träumen, wie man plötzlich reich werden könne, und Züge der Volkssagen, vielleicht auch aus

[10]) Auf die Wirkung Jacob Böhmes auf dieses Gedicht hat Walter Feilchenfeld, Der Einfluß Jacob Böhmes auf Novalis, Germanische Studien 22, 1922, S. 92f. hingewiesen.

Goethes und anderer Märchen bieten dabei hilfreich die Hand. Der Gram, der den Dichter in der zweiten Strophe erfüllt, führt zu dem Wunsch, wie die Vöglein leben und so mit Julie fröhlich sein zu können (Strophe 3). Erstaunlicherweise aber ist anstelle dieser dritten Strophe oder vor ihr ursprünglich eine vom Dichter sogleich wieder gestrichene Strophe geschrieben worden, wie wenn ein ganz anderer »Wunsch« ihn erfülle:

Ach könnte sie sich fassen,
Mein Bild nur von sich thun,
So [wollt] gieng ich bald gelassen
Im stillen Hof[e] zu ruhn.

Der Wunsch, Julie möge ihre Liebe zu ihm überwinden und ihn freigeben können, damit er (mit Sophie) im Grabe ruhen könne, bricht plötzlich durch und gibt dem Gedicht eine ganz andere Richtung, die an ein erschreckendes Wort in einem Brief an Friedrich Schlegel vom Januar 1799 erinnert, worin er von Julien schreibt und plötzlich fortfährt »indes aufrichtig wär ich doch lieber tot« (Kl IV 261. Vgl. auch die folgenden Ausführungen und den Brief an Carlowitz vom 1. Januar 1800, ebd. 302).

So ist diese vom Dichter sogleich wieder gestrichene Strophe, ein unwillkürlicher Stoßseufzer gleichsam, ein sehr aufschlußreiches Zeugnis für die Fortdauer der Liebe zu Sophie trotz der Bindung an Julie in »bürgerlicher Baukunst«.

Ein unbekannter Brief Schillers

Mitgeteilt von Werner Volke (Tübingen)

〈An August Wilhelm Iffland〉

Weimar 5. Aug. 1803.

Ihre Wünsche begreife ich nun ganz, ich muß sie billigen und was Ich zur Erfüllung beitragen kann soll gewiß geschehen.

Was erstlich den *Oedip* betrift so war meine neuliche Aeuserung bloß eine Anfrage »ob Sie Sich etwa bei Ihrem *Theater* auf dieses Stück einlassen würden« denn noch ist nichts daran geschehen. Der Aufwand für *Decoration* und Kleidung ist unbeträchtlich, es hat keine Veränderung der Scene, der spielenden Personen sind sehr wenige, der Chor aus thebanischen Greisen bestehend erfodert keine Pracht und auf griechisches Costüme sind Sie ja eingerichtet. Neue Stücke braucht man doch immer, bedeutende verlangt der Kenner, und volksmäßiges was zugleich sehr bedeutend wäre ist immer selten; also muß doch nothwendig die Reihe auch an solche Stücke kommen, die zwar nicht allgemein hinreißen aber doch in viel höherm Grad als etwa ein *Regulus*, eine *Merope* u. dgl. interessieren, und die, welches hier der Fall ist, zugleich der *Triumph* des großen Talents in der Darstellung seyn würden und diß ist für den *Oedipus* anzuführen, an den ich diesen Winter gehen werde. Das griechische Original ist beinahe ganz zu brauchen wie es ist und darf nur mit Geschick und Einsicht übersezt werden.

Der Tell ist ein solches Volksstück, wie Sie es wünschen. Der verruchte Stoff bringt mich zwar beinahe zur Verzweiflung, denn die historischen Elemente desselben sind recht zum Fluch der Poesie zusammen geweht worden, aber das theatralisch wirkende, das Volksmäßige ist in hohem Grade da – in meinem Plan nehmlich, denn an die wirkliche Ausführung hat mich der verzweifelte Kampf mit dem Stoff bis jezt noch nicht kommen lassen. Bei diesem Stücke aber liegt gerade alles in der Anordnung und die Ausführung ist dann die leichtere Arbeit. Es wird in *Prosa* geschrieben und also auch von dieser Seite leicht zu *execu*tieren seyn; aber auf eine vielfache Verwandlung der Scene und auf ein zahlreiches buntes Personal müssen Sie Sich darinn gefaßt machen. Vor Ende Jänners kann ich nicht damit zu Stande seyn, aber wenn 3 *Acte* fertig ,sende ich sie Ihnen zu, und die *Decorationen* will ich Ihnen

noch vor Ablauf dieses Monats bestimmen. Auf ein schönes Geläut müssen Sie denken, denn dieses Schweitzerische Stück fängt billig mit dem Klang der Heerden, mit dem Kuhhirten und den Kuhreihen an. Lassen Sie doch etwa Zeltern einen recht schönen Kuhreihen ausdenken, worinn das Eigenthümliche der Schweitzerischen beibehalten ist. Auch muß ich bitten, daß ich Geßlern einmal zu Pferd auf die Bühne bringen kann. Er ist auf allen Kupfern, wo der Schuß nach dem Apfel dargestellt ist, zu Pferde sitzend abgebildet, auch dient mir dieses zu wesentlichen Zwecken der Darstellung in dieser Scene.

Unsrer lieben Unzelmann kann ich leider weder im Tell noch im *Oedip* eine sehr brillante Rolle versprechen, denn die weiblichen Rollen sind nur vom zweiten Rang, doch wird sie im Tell immer eine Rolle wie etwa die *Beatrice* oder die Thekla ist, finden. Im *Warbek* ist eine mehr bedeutende Liebhaberin, und für Mad. Meier eine wichtige Frauenrolle.

Sub rosa kann ich Ihnen anvertrauen, daß Goethe jezt durch mich veranlaßt worden ist, den *Götz v Berlichingen* ganz neu für die Bühne zu bearbeiten. Die Hauptschwierigkeiten für die *Repraesentation* werden hinweggeräumt, die zerstükelten Parthien in größere Massen zusammen gezogen und noch verschiedene bedeutende *theatrali*sche *Motive* hinein gebracht, so daß es ein Volksstück im vollen Sinne dieses Worts werden kann. Ich gebe Ihnen Nachricht, so wie ich etwas weiteres davon sagen kann und auch wegen der *Decorationen* will ich Sie bei Zeiten *preveni*eren.

Ein Stoff wie das Mädchen von Orleans findet sich sobald nicht wieder, weil hier das weibliche, das heroische und das göttliche selbst vereinigt sind. In unserer deutschen Geschichte ist bloß *Rudolph von Hapsburg* einer gewissen Herrlichkeit fähig, und etwa noch *Heinrich* der Löwe v *Braunschweig* zu Friderich Barbarossas Zeit. Beide *Sujets* haben mich oft angezogen, aber die Schwierigkeiten immer wieder abgeschreckt. Dieses verspreche ich Ihnen aber, daß Sie von mir kein Stück mehr lesen sollen, welches nicht auf die Gewalt der theatralischen Erscheinung berechnet ist.

Ich habe Ihnen vor etwa 3 Wochen aus Lauchstädt durch einen *H D. Stoll* aus *Wien* geschrieben, worinn von einem kleinen Lustspiel die Rede ist, das hier in Weimar sehr gefallen hat. Alles beruht darinn auf einer anmuthigen weiblichen Rolle, und hier hat unsre Jageman großes Glück darinn gemacht.

Und nun leben Sie wohl, mein werthester, und möge der Himmel unsre beiderseitigen Vorsätze begünstigen. Ganz der Ihrige

Schiller

Überlieferung

Die Handschrift befindet sich in Privatbesitz. – Ein Doppelblatt 19,1 × 23,2 cm. Weißliches, geripptes Papier; nachgegilbt. Wasserzeichen: I HONIG & ZOONEN. – Bräunliche Tintenfarbe. Durch mehrfaches Falten drei leichte Bruchstellen im zweiten Blatt; sonst ist der Brief gut erhalten. Alle vier Seiten sind voll beschrieben. Nur auf der vierten Seite bleibt unter der Unterschrift ein etwa 2 cm breiter Rand. – Die Anschrift fehlt. – Der Brief war bisher ungedruckt.

Zur Textgestalt

Die von Schiller unterstrichenen Wörter sind gesperrt gedruckt. Soweit Lateinschrift zweifelsfrei festgestellt werden konnte, ist sie im Text kursiv wiedergegeben. Die Schreibung m̄ für Doppelkonsonanten ist aufgelöst. Da ss und ß zum Teil nicht sicher unterschieden werden können, ist die heutige Schreibweise verwendet. Im übrigen aber sind außer den nachfolgend verzeichneten Abweichungen Orthographie und Zeichensetzung nicht verändert[1]).

Z. 24 denn] den Z. 42 eine] *davor Ansatz zu* k⟨*eine*⟩ *gestr.* ⟨?⟩
Z. 52 etwas] *korrigiert aus* es ⟨?⟩
Z. 57 fähig,] *Komma für ursprüngl. Punkt*

Erläuterungen

Mit diesem Brief antwortet Schiller auf den Brief Ifflands vom 28. Juli 1803 (abgedruckt in: Johann Valentin Teichmanns Literarischer Nachlaß herausgegeben von Franz Dingelstedt. Stuttgart 1863, S. 221–223. – Zitiert: Teichm.), dessen Eingang er am 4. August 1803 in seinem Calender verzeichnet (Schillers Calender. Nach dem im Jahre 1865 erschienenen Text ergänzt und bearbeitet von Dr. Ernst Müller. Stuttgart 1893, S. 149. – Zitiert: Calender).

Iffland muß in einem nicht mehr erhaltenen Brief (1802) Schiller »bei Gelegenheit der Turandot« um publikumswirksame, »zweckmäßige Stücke für das Theater« (Schillers Briefe. Jonas VII, 34) gebeten haben. Schiller versagt sich diesem »merkantilischen Antrage« – wie Iffland sein Ansuchen selbst einmal nennt (Teichm. S. 218) – mit der Begründung, daß nur die Kunst selbst ihn dahin führen könne, sich in seinen künftigen Dramen den theatralischen Forderungen zu nähern, – zugleich aber hofft er, daß seine zwei nächsten Stücke ('Warbeck' und 'Wilhelm Tell') Ifflands Wünschen vermutlich um vieles mehr entsprechen werden (Schillers Briefe. Jonas VII, 34f.). – In diesen Zusammenhang gehören auch der Brief Ifflands vom 28. Juli 1803 und der hier mitgeteilte Brief Schillers vom 5. August 1803. Zur Erläuterung seien die Partien des Ifflandschen Briefes wiedergegeben, auf die sich Schillers Antwort vor allem bezieht:

»... Wie ich mich des Oedip, des Tell freue, das werden Sie mir zutrauen. Oedip für die Auserwählten, Tell für Alle. Um das letztere ist es mir zu thun. Nicht bloß als Kaufmann, auch aus andern Gründen. Ion, Regulus, Coriolan werden geachtet. Eugenia wird von einer kleinen Zahl angebetet – das Lustspiel

---

[1]) Für fördernde Hilfe und freundliche Beratung bin ich Herrn Professor Friedrich Beißner zu herzlichem Dank verpflichtet.

sinkt – die Oper, wenn sie nicht das Zauberreich darstellt – oder das innere Verdienst des Wasserträgers hat – greift nicht. Das erstere ist selten, das letztere kostet, wenn nicht mehr, doch so viel, als es trägt. Die Versstücke, welche nicht für das große Volk sind, nehmen im Einlernen mehr als die doppelte Zeit, die ein anderes Stück fordert, die Schauspieler, wenn sie mit Kraft etwas wirken sollen, müssen vor- und nachher geschont werden. Hier aber muß alle Tage gespielt werden. Der Ertrag von 120,000 Rthlr. muß aufgebracht werden, und dazu giebt der Hof nur 5400 Rthlr. Nicht also, was ich fühle, darf ich wollen, sondern es ist mein Weg, als Kaufmann zu gehen, und doch nicht dadurch den feinen Sinn merklich zu verletzen. Da wir bei der Braut von Messina nicht verloren haben, da dieses Werk stets auf dem Repertoir bleiben wird, darf ich um so unbefangner von meiner Lage zu Ihnen reden.

... Was ich im Winter aufwenden können soll, muß ich jetzt bemessen, damit die Kräfte nicht in Kleinigkeiten vertändelt werden, die am Ende Hauptsumme werden.

Daher liegt mir alles daran, sobald als möglich zu wissen:

Welche Decorationen hat Oedip? In welcher Folge der Akte? Wo kann kurzes, mittleres Theater und ganz langes Theater sein?

Dasselbe von Tell, wo wahrscheinlich die Eigenthümlichkeit der Schweiz dargestellt werden muß, vielleicht ein der Mehrheit bekanntes Locale?

Weiß ich das bei Zeiten, so kann vor Ankunft des Manuscripts mit Wahl, Geschmack und Dauer gearbeitet werden. Kann ich die Personen vorher erfahren, so kann im Betreff der Garderobe dasselbe geschehen. Ich kann bei einem Werke, was auf das große Volk wirkt, das Honorar verdoppeln, ich kann noch weiter gehen.

... Als Director und armer Friedensrichter, bin ich durch Beatrice und Eugenia stark in die Schuld der Madame Unzelmann gerathen, und es muß mir alles redlich daran liegen, daß sie in den Besitz einer glänzenden Rolle gelange, welche zugleich ihr Benefiz ausmachen würde. So erlauben Sie mir nun die Frage, die ich recht herzlich dringend thue, wird Oedip oder Tell ihr am meisten die Gelegenheit geben, ihr seltnes, reiches Talent zu zeigen?

Kann ich, des Aus- und Abschreibens wegen, welches in meinem Zimmer geschehen soll, den Besitz einzelner Akte hoffen?

Wenn der Zufall Ihren Genius an ein Werk von der innern und äußern Wirkung des Mädchens von Orleans führt, so würde die Kasse, für den dreimonatlichen Alleinbesitz, gern 80 Friedrichsd'or geben.

Sehen Sie da jene ehrliche offne Auseinandersetzung wie ich Ihren Vortheil mit dem unsrigen vereinen möchte, und ich bin gewiß, Sie verkennen mich nicht, noch nehmen Sie die eckigte Wirklichkeit übel auf, da man doch ein für allemal in solchen Dingen unverständlich bleibt, wenn man Deutlichkeit meiden will.

Es ist mit den Griechischen Stücken eine eigene Sache, die hohe Einfalt taucht die leeren Köpfe vollends unter, und deren ist *legio*. Die Stürme der Leidenschaften in andern Stücken reißen sie mit fort, machen sie zu handelnden Theilen, und erheben sie gegen Willen und Wissen. Die Stücke aus der römischen Geschichte weichen wegen der Austerität der Sitten, des Starrsinns in den Charakteren vollends ganz zurück, und ich werde blaß, wenn ich Plebejer, Senatoren und Centurionen auf den ersten Bogen angekündet finde.

Sollte nicht die deutsche Geschichte aus der Zeit der Reformation ein historisches Schauspiel liefern? Der Vorgang mit dem Kurfürst von Sachsen, vor

und nach der Mühlberger Schlacht? Karl der V., der wilde Hesse, Kardinal Granvella? Die Gemalin und Kinder des Kurfürsten? In neuern Zeiten ist der große Kurfürst von Brandenburg ein dramatischer Gegenstand. . . . Doch – wem sage ich dergleichen!! . . .«

Z. 2: Den Ausgang des Briefes hat Schiller im Calender (S. 149) unter dem 5. August vermerkt. – Müller verzeichnet ihn in seinem Commentar (Calender S. 260, r.Sp.) als fehlend.

Z. 5: *Oedip*] Schiller spricht in späteren Briefen nie wieder davon, den Oedipus des Sophokles zu bearbeiten. Müller vermutete daher, Schiller habe »in dem fehlenden Brief vom 5. geschrieben, daß er an keinem Oedipus arbeite.« (Calender S. 260, r. Sp.) Schillers Brief zeigt nun aber, daß der Dichter doch entschlossen war, diesen Plan auch auszuführen: ». . . an den ich diesen Winter gehen werde . . .« (Z. 17f.).

Z. 5.: meine neuliche Aeuserung] Vgl. den Brief an Iffland vom 12. Juli 1803 (Schillers Briefe. Jonas VII, 57): ». . . Wenn Ihnen dieser Erfolg ⟨der 'Braut von Messina'⟩ Lust und Neigung zu der alten Tragödie und zu einem neuen Versuch mit dem Chor erregen konnte, so wollte ich den Oedipus des Sophokles, ganz so wie er ist, blos allein die Chorgesänge freier behandelt, auf die Bühne bringen . . .«

Z. 15: *Regulus*] Wie 'Coriolan' ein Trauerspiel in fünf Akten von Heinr. Jos. v. Collin; 1802 in Berlin aufgeführt. Vgl. dazu Schillers abschätzige Bemerkungen in seinem Brief an Goethe vom 17. März 1802 (Der Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe. Herausgegeben von H. G. Gräf und A. Leitzmann. Leipzig/Wiesbaden 1955, Bd. 2, S. 404) und den Brief Körners an Schiller vom 19. November 1802 (Schillers Briefwechsel mit Körner. Von 1784 bis zum Tode Schillers. Zweite vermehrte Auflage. Herausgegeben von Karl Goedecke. Leipzig 1878, Zweiter Theil, S. 426). Auch Goethes Besprechung des Stückes in der Jenaischen Allgemeinen Literaturzeitung vom 14. Februar 1805 (Weimarer Ausgabe, 40. Band, S. 313–318) fiel ungünstig aus.

Z. 20–25: Von dem Kampf mit dem widerstrebenden Stoff und von dem Gedanken, »den Leuten den Kopf wieder warm zu machen« mit diesem Volksgegenstand, sprechen u. a. auch die Briefe an Wilhelm von Humboldt vom 18. August, an Körner vom 12. September und an Wilhelm von Wolzogen vom 27. Oktober 1803 (Schillers Briefe. Jonas VII, 65; VII, 74; VII, 89f.).

Z. 27: in *Prosa*] Von der Absicht Schillers, den 'Tell' in Prosa zu schreiben, war bisher nichts bekannt. Vielleicht ließen erst die Äußerungen Ifflands (». . . Die Versstücke, welche nicht für das große Volk sind, nehmen im Einlernen mehr als die doppelte Zeit . . .«) diesen Plan aufkommen.

Z. 35: Zeltern] Am 16. Januar 1804 schreibt Schiller an Zelter: ». . . Ich habe in dem Wilhelm Tell . . . am Anfang des Stücks einen Kuhreihen nöthig, den ich von niemand lieber als von Ihnen componirt wünschte . . . denn niemand wird besser als Sie den Charakter davon treffen . . .« Dieser Brief erreichte Zelter erst nach dem Tode Schillers (Schillers Briefe. Jonas VII, 113 und die Anmerkung dazu: VII, 305f.). Dies wird durch einen Brief Zelters an Goethe vom 1. Mai 1804 bestätigt, in dem es heißt: »Von Schillers Tell hat sich noch nichts sehn oder hören lassen.« (Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter in den Jahren 1799 bis 1832. Herausgegeben von Ludwig Geiger, Leipzig o.J. (1902), Erster Band, S. 102.) - Die Musik zum 'Tell' schrieb – wie auch schon für 'Die Jungfrau von Orleans' und 'Die

Braut von Messina' – der Kapellmeister des Königlichen National-Theaters B. Anselm Weber. Vgl. dazu den Brief Schillers an Iffland vom 20. Februar 1804 (Schillers Briefe. Jonas VII, 127) und den Brief B. A. Webers an Schiller vom 20. März 1804 (Briefe an Schiller. Herausgegeben von L. Urlichs, Stuttgart 1877, S. 551–554. Zitiert: Urlichs).

Z. 37: zu Pferd] 'Wilhelm Tell' III, 3 und IV, 3. – Vgl. dazu den Fragebogen (Dekoration, Regie und Änderungen betreffend), den Iffland an Schiller sandte. Dort schreibt Iffland zu IV, 3: »Hohle Gaße bei *Küßnacht*. Man steigt zwischen Felsen herunter *pp* Diese *Decoration* verstehe ich nicht. Davon weiter unten.« Schiller schreibt seine Antwort rechts neben die Frage: »Da das Hinabreiten wegbleibt, so ist der *Decorateur* hier ganz seiner Erfindung überlaßen.« Die Frage »weiter unten« ist die wichtigere: »Zieht der Hohlweg im 4ten Act sich schräg herab an der Anhöhe, so ist das Reiten von der Höhe herab auf großem Theater gefährlich. Zieht er sich an der Anhöhe horizontal hin, so müßte *Geßler* queer über die Bühne reiten und zur *Coulisse* wieder herein in die Ebene kommen. Was heißt es, wenn bei *Geßlers* Auftritt in dieser Scene die Bemerkung geschrieben steht: 'bleibt in der Tiefe'«. Schiller verspricht auf diese Frage hin für das Theatermanuskript die Stelle im vierten Akt zu ändern: »Gegen das Reiten des Landvogts und seines Begleiters sind richtige Einwürfe, daher es rathsamer ihn zu Fuße auftreten zu laßen. Die Stelle im IVten *Act.* die sich auf das Pferd bezieht wird geändert.« (Der 16 Seiten umfassende Fragebogen Ifflands ist von Friedrich Schnapp mitgeteilt in der Deutschen Rundschau, Band CCVI, 1926, S. 102–109.) Iffland ließ dann aber Geßler scheinbar doch zu Pferd auftreten. (Vgl. dazu die Besprechung der Berliner Erstaufführung durch Garlieb Merkel im 'Freimüthigen' vom 7. Juli 1804. – Schiller im Urtheile seiner Zeitgenossen. Zeitungskritiken, Berichte und Notizen . . . aus den Jahren 1801-1805, gesammelt und herausgegeben von Julius W. Braun. Berlin 1882, S. 382–387).

Z. 41–44: Vgl. dazu auch die Antwort Schillers auf einen verlorengegangenen Brief von Friederike Unzelmann vom 5. Dezember 1803: ». . . Was ich nur beklage ist, daß ich Ihnen im Tell keine recht große, Ihrer Kunst würdige Rolle anzubieten habe. Die, welche Sie Sich ohne Zweifel daraus wählen werden ist aber doch wenigstens von Bedeutung und wird es durch Ihr Spiel noch mehr werden . . .« (Schillers Briefe. Jonas VII, 102). – Die Beatrice in der 'Braut von Messina' und die Eugenie in der 'Natürlichen Tochter' spielte Mad. Fleck. Mad. Unzelmann übernahm im 'Tell' die Rolle der Hedwig.

Z. 46–51: Vgl. hierzu u. a. Goethes Tagebücher 1803 und 1804, den Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe vom Juli 1803. An Wilhelm von Humboldt schreibt Goethe am 30. Juli 1804: »Ich habe mich zu einem Versuch verführen lassen, meinen Götz von Berlichingen aufführbar zu machen . . .« (Goethes Briefwechsel mit Wilhelm und Alexander v. Humboldt. Herausgegeben von Ludwig Geiger. Berlin 1909, S. 178).

Z. 56.: *Rudolph von Hapsburg*] Der Stoff lag durch die Beschäftigung mit dem 'Tell' nahe. Im April 1803 beendigt Schiller seine Ballade 'Der Graf von Habsburg' (Calender S. 143). In der Liste seiner Dramenpläne verzeichnet er unter der Jahreszahl 1804 auch 'Rudolph v Habsburg' (Calender S. 193 und dazu das Faksimile am Schluß des Buches). – Schiller schreibt unterschiedlich 'Habsburg', 'Hapsburg' und 'Habspurg'.

Z. 57f.: *Heinrich* der Löwe v *Braun*schweig] Folgt in der Liste der Dramenpläne unmittelbar auf 'Rudolph v Habsburg' (Calender S. 193). Vgl. auch die Antwort Ifflands auf den hier mitgeteilten Brief: ». . . Mit Sehnsucht erwarte ich Ihre Stücke Warbeck oder Warwick und Tell, ganz besonders. – Ja, wenn Sie dann Heinrich den Löwen uns geben wollten? das wäre vortrefflich! . . .« (Brief vom 20. August 1803; Teichm. S. 223.) – Den 'Warbeck' freilich hatte Schiller wegen der Arbeit am 'Tell' zurückgelegt (Brief an Iffland vom 5. Dezember 1803; Schillers Briefe. Jonas VII, 99).

Z. 62–64: Vgl. dazu den Brief Schillers an Iffland vom 12. Juli 1803: ». . . Herr D. Stoll aus Wien, . . . der Ihnen gegenwärtiges überbringt, bat mich um eine Empfehlung an Sie . . . ⟨Er⟩ wird sich Ihnen durch ein kleines Lustspiel ⟨'Scherz und Ernst'⟩ empfehlen, das er nach dem Französischen bearbeitet und auf dem Weimarischen Theater mit großem Glück produziert hat . . .« (Schillers Briefe. Jonas VII, 57). In einem Brief bedankt sich denn auch Stoll bei Schiller am 26. August für dessen Empfehlung (Urlichs S. 535f.).

Weimar 5. Aug. 1803.

Ihre Wünsche begreife ich nun ganz, ich muß sie billigen und was ich zur Erfüllung beitragen kann soll gewiß geschehen.

Was erstlich den Oedipus betrifft so war meine neuliche Äusserung bloß eine Anfrage, ob Sie sich etwa bei Ihrem Theater auf dieses Stück einlassen würden, denn noch ist nichts daran geschehen. Der Aufwand für Decoration u. Kleidung ist unbeträchtlich u. hat keine Veränderung der Scene, der spielenden Personen sind sehr wenige, der Chor aus Thebanischen Greisen bestehend erfodert keine Pracht und auf griechische Costüme sind Sie ja eingerichtet. Neue Stücke braucht man doch immer, Bedeutende verlangt der Kenner und volksmäßiges was zugleich sehr bedeutend wäre ist immer selten; also muß doch nothwendig die Reihe auch an solche Stücke kommen, die zwar nicht allgemein hinreißen aber doch in einem höhern Grad als etwa ein Regulus, eine Merope u. dgl. interessieren, und die, welches hier der Fall ist, zugleich den Triumph des großen Talents in der Darstellung zeigen würden — dieß ist für den Oedipus anzuführen, an den ich diesen Winter gehen werde. Das griechische Original ist beinahe ganz zu brauchen wie es ist und darf nur mit Geschick und Kritik übersetzt werden.

Der Tell ist ein solches Volksstück,
wie Sie es wünschen. Der verwünschte Stoff bringt
mich zwar beinahe zur Verzweiflung, denn die
historischen Elemente desselben sind nicht zum
Glück der Poesie zusammen gewebt worden, aber
das Charakteristische, das Volksmäßige
ist in hohem Grade da — in meinem Plan
wenigstens, denn an die wirkliche Ausführung
hat mich der verzweifelte Kampf mit dem
Stoff bis jetzt noch nicht kommen lassen. In
diesem Stücke aber liegt grade alles in
der Anordnung und die Ausführung ist dann
die leichtere Arbeit. Es wird in Prosa
geschrieben und also auch von dieser Seite leicht
zu executiren seyn; aber auf eine vielfache
Verwandlung der Scene und auf ein
zahlreiches kleines Personal müssen Sie sich
darin gefaßt machen. Vor Ende Januars
kann ich nicht damit zu Stande seyn, aber
wenn 3 Acte fertig, sende ich sie Ihnen
zu, und die Decorationen will ich Ihnen
noch vor Ablauf dieses Monats bestimmen.
Auch ein schönes Geläute müssen Sie denken
denn dieses Schweizerische Stück fängt billig
mit dem Klang der Glocken, mit einem

Kupferstichen und die Kupferstiche an. Lassen Sie das
Verhalten einer beträchtlichen Kupferstichs auf-
denken wenn die Eigenthümlichkeit der Schrift-
sprache beibehalten ist! Auch muß ich bitten, daß
ich Gelegenheit einmal zu Pferd auf die Bühne
bringen kann. Dieß auf allen Kupfern, wo
der Schuß nach dem Apfel dargestellt ist, zu
Pferd sitzend abgebildet, auch dient immer
Reitzt zu wesentlichen Zweifeln der Darstellung in
dieser Scene.

Unsre lieben Unzelmann kann ich leider
wahrl ein Tell noch eine recht feine
sehr brillante Rolle versprechen, denn
die weiblichen Rollen sind nur vom zweiten
Rang, doch wird sie im Tell immer einen
Rolle wie etwa die Beatrice oder die Thekla
zu finden. Im Warbeck ist eine mehr
bedeutende Liebhaberin und für Mad. Meier
eine wichtige Frauen Rolle.

Sub rosa kann ich Ihnen anvertrauen,
daß Goethe jetzt durch mich veranlaßt
worden ist, den Götz v. Berlichingen ganz
neu für die Bühne zu bearbeiten. Die
Hauptschwierigkeiten für die Repraesentation
sind hinweggeräumt, die zerstückelten
Partien in großen Massen zusammengezogen
und noch verschiedene bedeutende theatralische

Motive hinein gebracht, so dürfte es ein Volks-
stück im edlen Sinne dieses Worts werden. Kann
ich gebe Ihnen Nachricht, so wie ich etwas weiteres
davon sagen kann, und ich auch wegen der Decoration,
will ich Sie bei Zeiten praeveniren.

Ein Stoff wie das Mädchen von Orleans findet
sich sobald nicht wieder, weil hier das weibliche,
das heroische und das göttliche selbst vereinigt sind.
In unserer deutschen Geschichte ist bloß Rudolph
von Hapsburg einer gewissen Herrlichkeit fähig,
und etwa noch Heinrich der Löwe v. Braunschweig
zu Friedrich Barbarossas Zeit. Beide Sujets haben
mich oft angezogen, aber die Schwierigkeiten
haben mich abgeschreckt. Dieses versprech ich
Ihnen aber, daß Sie von mir kein Stück
mehr lesen sollen, welches nicht auf die Gewalt
der theatralischen Erscheinung berechnet ist.

Ich habe Ihnen vor etwa 8 Wochen aus
Lauchstädt durch einen H. D. Stoll aus Wien
geschrieben, worinn von einem kleinen Lustspiele
die Rede ist, das hier in Weimar sehr gefallen hat.
Alles beruht darinn auf einer launichten weiblichen
Rolle, und sie hat unsrer Jagemann großes
Glück darinn gemacht.

Und nun leben Sie wohl, mein werthester
und möge der Himmel unsre beiderseitigen
Vorsätze begünstigen. Ganz der Ihrige

Schiller

Friedrich Schlegel und die Romania

I. Friedrich Schlegel und Portugal

Von Hans Flasche (Marburg)

Albin Eduard Beau zum 23. 12. 1957 gewidmet[1])

Im ersten, 1923 erschienenen Band seiner 'Philosophie des deutschen Idealismus' hat Nicolai Hartmann Friedrich Schlegels Gedankenwelt »eine verwirrende Mannigfaltigkeit verstreuter Keime« genannt.[2]) Ein solches Wort scheint mir Schlegels Ideen über die romanischen Sprachen und Literaturen in hervorragender Weise zu charakterisieren. Ernst Robert Curtius spricht 1932 vom »glänzendsten und geistreichsten . . . genialsten Romantiker«[3]). »Gerade darin – sagt er von Schlegel – daß er Mittelalter und neue Zeit, Ältestes und Aktuelles gleichzeitig aufzunehmen und zu verarbeiten wußte, sehe ich seine Besonderheit und seine Bedeutung. Es gibt kaum ein Gebiet der Romania, auf dem Friedrich Schlegel nicht einmal gearbeitet hat.«[4])

Die Texte, in welchen sich Schlegel mit portugiesischer Sprache und Literatur beschäftigt, sind meines Wissens noch nicht Gegenstand einer eingehenden Interpretation gewesen. Eine solche sei in der hier dargebotenen Untersuchung vorgenommen.

Im ersten Band (Erstes Stück) der von ihm selbst herausgegebenen Zeitschrift 'Europa' veröffentlichte Schlegel S. 49/71 die mit III bezifferte Arbeit 'Beiträge zur Geschichte der modernen Poesie und Nachricht von provenzalischen Manuskripten (An A. W. Schlegel)'[5]). Ausführungen über portugiesische Dichtkunst beginnen S. 58 und enden S. 67. In der ersten Wiener Gesamtausgabe (Zehnter Band 1825) findet sich die Arbeit 'Beiträge zur Geschichte . . .' S. 37/60 unter 2 und dem Titel 'Nachricht von einigen seltneren italienischen und spanischen Dichterwerken; nebst einer Charakteristik[6]) des Camoëns und der portugiesischen Dicht-

[1]) Die hier vorgelegte Studie stellt die erheblich erweiterte Fassung eines in portugiesischer Sprache am 14. 11. 1956 in Lissabon zur Eröffnung des Deutschen Kulturinstituts gehaltenen Vortrags dar.

[2]) S. 215.

[3]) Friedrich Schlegel und Frankreich. Zeitschrift für französischen und englischen Unterricht XXXI, S. 5.

[4]) Friedrich Schlegel und Frankreich. In: Kritische Essays zur Europäischen Literatur. Bern 1954. S. 80. Vgl. S. 93: »*In knappen Umrissen* haben wir die innere Entwicklung von Friedrich Schlegels Verhältnis zum französischen Geist verfolgt.« Hervorhebung durch Verfasser dieser Studie!

[5]) August Wilhelm war ein Kenner der spanischen und portugiesischen Literatur. Vgl. A. Schwarz, A. W. Schlegels Verhältnis zur spanischen und portugiesischen Literatur. Diss. phil. Halle 1913.

[6]) Man unterrichte sich über diesen in Schlegels Sprachgebrauch wichtigen Terminus bei E. Behler, Der Wendepunkt Friedrich Schlegels. Ein Bericht über unveröffentlichte Schriften Friedrich Schlegels in Köln und Trier. Philosophisches Jahrbuch 1956, S. 255, 259.

kunst und Übersicht von den provenzalischen Handschriften zu Paris. 1803'[7]). Schlegels Darlegungen über portugiesische Dichtkunst beginnen hier auf S. 46 und enden mit S. 55. Die zwischen dem Text der 'Europa' und dem der ersten Wiener Gesamtausgabe zu bemerkenden geringfügigen Unterschiede sind in vorliegender Untersuchung in die Interpretation einbezogen worden. Wie aus verschiedenen in den Europa-Aufsatz eingeflochtenen Bemerkungen Schlegels (vgl. S. 68/69) und schon aus dem Titel des im zehnten Band der ersten Wiener Gesamtausgabe unter 2 veröffentlichten Berichts hervorgeht, hat F. Schlegel seine Ideen zur portugiesischen Sprache und Literatur wohl zuerst in Paris, also ab 1802, erarbeitet[8]).

Für die Darstellung der Beziehungen Schlegels zum portugiesischen Geistesleben ist abgesehen von dem genannten (in doppelter Fassung zu berücksichtigenden) Text, der, wie wir annehmen dürfen, wohl die erste Niederschrift der Gedanken des genialen Romantikers zu diesem Thema darstellt[9]), die Literaturgeschichte von 1803/1804 heranzuziehen. Es handelt sich um eine am 25. November 1803 begonnene und am 11. April 1804 beendete Vorlesungsreihe, in deren Rahmen am 6., 8., 9. und 10. Februar in Paris (Rue de Clichy) auch die Literatur der Spanier und Portugiesen betrachtet wurde. Das Kapitel über die Geschichte der spanischen und portugiesischen Literatur wurde von J. B. Bertram niedergeschrieben. Schlegel wiederholte seine Vorlesungen vom 28. Juni bis zum 18. September 1804 in Köln. Dieses Mal schrieb Melchior Boisserée das genannte Kapitel. Die Vorlesungsmanuskripte 1803/1804 und 1804 stimmen (was den hier in Frage kommenden Teil angeht) wörtlich überein[10]). Es war F. Schlegels Absicht, die von ihm ausgewählten Autoren vom weltliterarischen Standpunkt aus zu charakterisieren.

Über Schlegels Verhältnis zu Portugal gibt eine dritte Quelle Auskunft: es ist die 'Geschichte der alten und neuen Literatur. Vorlesungen gehalten zu Wien im Jahre 1812'.

Nach ihrer Publikation können auch die noch unveröffentlichten 'Fragmente

[7]) Die zweite Wiener Gesamtausgabe (1846) zeigt im achten Band drei geringfügige, für unsere Betrachtung nicht ins Gewicht fallende Varianten zum oben genannten Text der ersten Gesamtausgabe.

[8]) In seinem in der Zeitschrift 'Europa' veröffentlichten Aufsatz spricht Schlegel (S. 50) vom »Reichtum hiesiger [d. h. Pariser] Bibliotheken« und sagt dann einige Zeilen später (S. 51): »Ich werde . . . weil die Geschichte der portugiesischen Dichtkunst noch nicht so bekannt ist, auf diese besondere Rücksicht nehmen und das wenige, was ich dafür zu finden hoffen darf [Erste Wiener Gesamtausgabe Bd. X, 39. Zweite Wiener Gesamtausgabe Bd. VIII, 31: aufgefunden habe], sorgfältig benutzen.« – Weder in der Bibliothèque Nationale, noch in der Bibliothèque de l'Arsenal – beide von Schlegel am soeben angeführten Ort S. 67/68 genannt – habe ich während meines letzten Pariser Studienaufenthaltes (September/Oktober 1957) feststellen können, ob und welche Werke der portugiesischen Literatur von ihm entliehen wurden. In der Bibliothèque de l'Arsenal sind Leihregister erst ab 1816 vorhanden.

[9]) Über die Möglichkeit, daß F. Schlegel (durch Tieck oder Ch. G. Körner) im Jahre 1802 in Dresden die Lusiadenübersetzer F. A. Kuhn und Th. Winkler und so Camões kennen gelernt hätte, spricht O. Walzel in seiner Studie: Der deutsche Entdecker des Camões (Revue de littérature comparée XVIII, p. 489.)

[10]) Das Manuskript aus dem Jahre 1803/1804 liegt in der Universitätsbibliothek Bonn, die Nachschrift aus dem Jahre 1804 im Stadtarchiv Köln. Ernst Behler, dem ich für mannigfache Angaben zum Werke F. Schlegels dankbar verpflichtet bin, wird Schlegels Manuskript zur Literaturgeschichte im Rahmen einer kritischen Gesamtausgabe publizieren: vgl. Anm. 11 und zum Aufbau dieser Gesamtausgabe E. Behler, Der Stand der Friedrich Schlegel-Forschung. Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft I, 1957, S. 253/289. Man konsultiere ferner E. Behler, Friedrich Schlegels Theorie der Universalpoesie. Ibid. S. 211/252.

und Vorlesungen zur Poetik' [11]) Einsichten bieten, die der erschöpfenden Behandlung des Themas »Friedrich Schlegel und Portugal« dienlich sind. Doch dürfte ein in befriedigender Weise abschließendes Ergebnis schon auf Grund der hier zugrundegelegten Hauptquellen erzielt werden.

Um diejenigen Erkenntnisse Schlegels, die er in diesen Hauptquellen ausbreitete, verstehen und gültig in das Gesamtwerk einordnen zu können, ist es wichtig zu wissen, daß er, der in Göttingen bei Heyne Philologie studiert hatte, in den Jahren, in denen er sich mit portugiesischer Sprache und Literatur beschäftigte, auch den Grundprinzipien seiner Wissenschaft, der 'Philosophie der Philologie' nachspürte [12]).

Die Interpretation der Darlegungen Schlegels soll nun hier in der Weise vorgenommen werden, daß der in der Zeitschrift 'Europa' veröffentlichte Text aufs genaueste geprüft und jede in ihm gemachte Aussage mit entsprechenden der anderen Quellen verglichen wird.

Schlegel beginnt seine Darlegungen [13]) mit folgendem Satz: »Was die portugie-

---

[11]) vgl. E. Behler, Der Stand der Friedrich Schlegel-Forschung a.a.O. S. 283. Die Schlegeltexte werden unter Zuhilfenahme folgender Abkürzungen zitiert: SW¹ = Friedrich Schlegels sämtliche Werke. 10 Bände. Wien, bei Jakob Mayer und Compagnie 1822 bis 1825. – SW² = Fried. v. Schlegels sämtliche Werke. Zweite Originalausgabe. 15 Bände. Wien, bei Ignaz Klang 1846. Die Bandzahl wird jeweils mit römischer Ziffer bezeichnet, die Seitenangabe folgt hier (und auch sonst) unmittelbar danach (also z. B. SW¹ I, 15) – LN = Friedrich Schlegel. Literary Notebooks 1797/1801 edited by Hans Eichner. The Athlone Press University of London 1957. – Für das 'Gespräch über die Poesie' (GP) ziehe ich 1. SW¹ V, 219/332 – 2. SW² V, 165/246 – 3. Friedrich Schlegel 1794–1802. Seine prosaischen Jugendschriften. Herausgegeben von Jakob Minor 2. Band, Wien 1882 (Abk.: M II) und 4. Friedrich Schlegel Kritische Schriften. Herausgegeben von Wolfdietrich Rasch, München 1956 (Abk.: R) heran. Die Abkürzung GP V, 291; 218. M II, 370. R 322 bedeutet also GP SW¹ V, 291. SW² V, 218. M II, 370. R 322. – N = Nachricht von den poetischen Werken des Johannes Boccaccio. 1801. Die erste auf N folgende römische Ziffer (X) bezeichnet den Band der ersten Gesamtausgabe, die zweite (VIII) den Band der zweiten Gesamtausgabe. – BN = Beiträge zur Geschichte der modernen Poesie und Nachricht von provenzalischen Manuskripten. In: Europa. Frankfurt bei Friedrich Wilmans 1803. S. 49–71. NCH = Nachricht von einigen seltneren italienischen und spanischen Dichterwerken; nebst einer Charakteristik des Camoëns und der portugiesischen Dichtkunst und Übersicht von provenzalischen Handschriften zu Paris. 1803. Die erste auf NCH folgende römische Zahl (X) bezeichnet den Band der ersten, die zweite (VIII) den Band der zweiten Gesamtausgabe. – GSPL = Geschichte der spanisch-portugiesischen Literatur. Diese Vorlesungen Schlegels lagen bei Ablieferung meines Manuskriptes noch nicht publiziert vor und wurden mir von E. Behler zur Verfügung gestellt. Vgl. Anm. 10! Er wird sie in einem Band veröffentlichen, der folgenden Titel trägt: Friedrich Schlegel. Wissenschaft der europäischen Literatur. Vorlesungen, Aufsätze und Fragmente zur europäischen Literaturgeschichte. Unveröffentlichte Handschriften aus der Zeit von 1795–1804. Herausgegeben und kommentiert von Ernst Behler (WEL). – GANL = Geschichte der alten und neuen Literatur. Vorlesungen gehalten zu Wien im Jahre 1812. Der erste Teil wird mit I, der zweite mit II beziffert. Die auf I bzw. II folgende Zahl bezeichnet die Seite der ersten Gesamtausgabe, die dann eingeklammerte Zahl die Seite der zweiten Gesamtausgabe, also z. B. GANL II, 7/8 (1).

[12]) Friedrich Schlegels 'Philosophie der Philologie'. Mit einer Einleitung herausgegeben von Josef Körner. In: Logos XVII, 1 (1928), S. 1–72.

[13]) Schlegels Ausführungen zur portugiesischen Literatur, insbesondere zu Camões, darf man als Pionierleistung bezeichnen. Gewiß hatte A. v. Jung 1779 Nachrichten von der portugiesischen Literatur, F. J. Bertuch 1780/1782 sein 'Magazin der spanischen und portugiesischen Literatur' in drei Bänden veröffentlicht. Gewiß hatten J. G. Hamann (vgl. R. Unger, Hamann und die Aufklärung I/Jena 1911/, S. 386, 391 und Anm. 143, 204, 205) und J. G. Herder (vgl. z. B. den 97. Brief zur Beförderung der Humanität 1796 [SW Ed. Suphan Bd. 18, S. 95]) auf die Größe des Lusiadendichters hingewiesen. Erst die begeisterte und begeisternde Darstellung Schlegels jedoch gab, so darf man annehmen, einer ganzen Reihe von Forschern des neunzehnten Jahrhunderts den Antrieb, sich mit der

sische Dichtkunst betrifft, so ist die Seltenheit der Bücher ein großes Hindernis des Studiums, das doch schon um der Sprache willen interessant wäre, die an sich schön ist, und zur Vollständigkeit des ganzen Systems der aus dem verdorbenen Lateinischen mit allerlei Modificationen entstandenen provenzalischen oder romantischen Sprachen wesentlich mit gehört.«[14]) Schon diese Worte geben zu Erläuterungen Anlaß. F. Schlegel nimmt eine Sprachcharakterisierung vor. Er sagt, indem er einen auch sonst von ihm gern gebrauchten, die Möglichkeit des Vergleichens in sich bergenden Ausdruck anwendet[15]), das Portugiesische sei an sich schön. Wie Schlegel den Charakter der poetischen Schönheit kaum je begrifflich scharf herausgearbeitet hat – ein endgültiges Urteil abzugeben, ist freilich beim heutigen Forschungsstand unmöglich –, so gibt er auch an dieser Stelle keine Antwort auf die naheliegende, noch heute oft der Diskussion unterworfene Frage, wann man von einer Sprache sagen könne, sie sei schön. Doch macht er im weiteren Verlauf seiner Darlegungen noch mehrfach sprachcharakterisierende Äußerungen, die man wohl mit dem Hinweis auf den Begriff der Schönheit zusammen betrachten muß[16]). In der Bemerkung, die portugiesische Sprache vervollständige das ganze System der aus dem Latein entstandenen, liegt das nicht geringe Verdienst, schon damals auf die Unentbehrlichkeit des Portugiesischen zu gültiger Erkenntnis der Gesamtheit der romanischen oder, wie Schlegel im Europa-Aufsatz sagt, romantischen Sprachen[17]) hingewiesen zu haben[18]).

---

portugiesischen Literatur, vor allem ihrem größten Ependichter, eingehend zu beschäftigen. Bereits im Jahre 1805 bietet der vierte Band der 'Geschichte der Poesie und Beredsamkeit seit dem Ende des dreizehnten Jahrhunderts' aus der Feder von Friedrich Bouterwek eine zwar heute überholte, doch für die damalige Zeit gut dokumentierte Schau. Chr. F. Bellermann publizierte 1840 sein Werk 'Die alten Liederbücher der Portugiesen' und 1864 'Portugiesische Volkslieder und Romanzen'. F. Wolf ordnete seine Studien 'Zur Geschichte der portugiesischen Literatur im Mittelalter' [Hallische Allgemeine Literaturzeitung 1843] später in seine 'Studien zur Geschichte der spanischen und portugiesischen Nationalliteratur' ein (1859). F. Diez schrieb 'Über die erste portugiesische Kunst- und Hofpoesie' (1863). Ein Zeichen der Beschäftigung mit F. Schlegel erblicken wir noch bei Carolina Michaelis (in ihrer unter Mitarbeit von Theophilo Braga 1897 in Gröbers Grundriß der Romanischen Philologie II, 2 veröffentlichten Geschichte der portugiesischen Literatur) wenn sie schreibt: »Nur die Lusiaden (die ja freilich nach Schlegel eine Literatur bedeuten) sind hinlänglich gewürdigt und vielleicht erschöpfend behandelt.« (S. 139) (Vgl. GANL II, 97 (67). Was die Lusiaden im besonderen angeht, so erschien bereits 1806 C. C. Heises Übersetzung (die erste der bei C. Michaelis a. a. O. S. 323 Anm. 2 zitierten acht, die erste der beiden davon noch zu F. Schlegels Lebzeiten erschienenen Übersetzungen ins Deutsche (Heise-Kuhn/Winkler). Wenn Joaquim de Vasconcellos 1880 in seinem Werk 'Camões em Alemanha' Deutschland als die führende Nation in der Camõeswissenschaft bezeichnen konnte (p. 12), wenn auch eine Reihe von deutschen Dichtern des 19. Jahrhunderts sich Camões zum Helden ihres Werkes wählten (vgl. W. Wilmsmeier, Camões in der deutschen Dichtung des neunzehnten Jahrhunderts. Diss. phil. Münster 1913), so ist beides nicht zuletzt auf Schlegels Enthusiasmus für das Epos des großen Portugiesen zurückzuführen. Vgl. auch H. Meier, 'Luis de Camões' Lusiadas. Das portugiesische Nationalepos im deutschen Geistesleben. In: Geist der Zeit 1943, S. 57/73.

[14]) BN 58, NCH X, 46. NCH VIII, 37. Die Worte »mit allerlei Modificationen« werden NCH X, 46 und NCH VIII, 37 unter schärferer Betonung des langen Entwicklungsweges durch »nach mannigfacher Umgestaltung« ersetzt, »romanisch« tritt an die Stelle von »romantisch«.

[15]) Zum »an sich« vgl. z.B. GANL II, 38, 43 (24, 28). [16]) vgl. S. 427-430 dieser Studie!

[17]) vgl. auch LN 2157: Portugiesisch und Provenzalisch nur Ramificationen eines Stammes. – Der Vollständigkeit der sich auf das Portugiesische beziehenden Stellen wegen sei noch LN 2154 hinzugefügt: Am wenigsten Deutsches wohl im Provenzalischen und Portugiesischen.

[18]) Zur Bezeichnung »provenzalische Sprachen« vgl. man LN 2073 und Schlegels Satz: »Unter allen romanischen Sprachen hat sich die provenzalische zuerst entwickelt, vermut-

Nach dem einleitenden Satz, der die Richtigkeit der zu Beginn dieser Studie gemachten Feststellung, Schlegel sehe Sprache und Literatur zusammen, bestätigt, begibt er sich auf das Gebiet der portugiesischen Literaturgeschichte. Er bekennt, daß er abgesehen von einigen am französischen Geschmack krankenden Dichtern des »letztern« Jahrhunderts – gemeint ist offenbar der Pseudoklassizismus des achtzehnten [19]) –, einigen historischen Werken und dem großen Camões nur noch einen Dichter der älteren Zeit, den »wegen der korrekten Sprache geschätzten Feregra« (d. h. Ferreira) kenne [20]). An diese Wiedergabe des Urteils anderer Kritiker – Schlegel sagt nicht etwa, die korrekte Sprache Ferreiras werde mit Recht geschätzt – fügt sich ein Satz, der desgleichen der Erläuterung bedarf. Wenn man nämlich die folgenden Worte liest: »Nach den vielen Briefen an vornehme Männer und dem Inhalte derselben, sollte man glauben es sei auch hier das Mittelmäßige dem Genie vorgezogen . . .« [21]), so fragt man, wer der Verfasser der genannten Briefe sei. Ferreira selbst steht hier in Rede, denn er hat »Cartas« geschrieben, zu denen Bouterwek unter anderem folgende Erklärung in seine Literaturgeschichte einflicht: »Über die schwache Ermunterung, die das Genie, nach der Meinung Ferreiras, damals in Portugal fand, äußert er seinen Unwillen. Ebenso eifert er gegen die verkehrte Schätzung des Vortrefflichen und des Schlechten überhaupt.« [22]) Schlegel hat also, wenn er schreibt, man sollte glauben, »es sei auch hier das Mittelmäßige dem Genie vorgezogen« das Portugal der Zeit Ferreiras im Sinn. Innerhalb des diesem Autor gewidmeten Abschnittes, der, wie oben gesagt, mit einer Wiedergabe ohne ausdrücklich eigenes Werturteil beginnt und dann eine zurückhaltend-kritische Äußerung über den portugiesischen Geist des sechzehnten Jahrhunderts bringt, folgt nunmehr, deutlich ausgesprochen, ein weitgehend negatives Urteil über Ferreiras dramatische Kunst: »Feregra leidet schon sehr am Horaz, und sein Trauerspiel Ines de Castro ist kalt und tief unter dem großen Gegenstande. Doch fehlt es hie und da nicht an einzelnen poetischen Gedanken . . .« [23]) Diese Beurteilung ist aus mehreren Gründen bemerkenswert. Horaz ist in den Augen Schlegels kein großer Künstler. In seinem 1800 gedruckten 'Gespräch über die Poesie' erklärt er, daß man, bei aller Anerkennung der Bedeutung des römischen Dichters, diesem abgesehen von der Satire eher vom moralischen als vom künstlerischen Standpunkt aus Interesse entgegenbringen müsse [24]).

---

lich, weil sie am wenigsten fremde Einmischung erfahren hat (GANL I, 281 [209]). Man lese dann die Darlegung von E.R. Curtius: »Die Gelehrten des 16. und 18. Jahrhunderts (Pasquier, Voltaire, Marmontel) faßten das Provenzalische – le langage roman ou romain corrompu – als Muttersprache der übrigen auf . . . Diese Ansicht wurde von François Raynouard (1761–1836) übernommen. Friedrich Diez wies Raynouards Ansicht vom Vorrang des Provenzalischen zurück und lehrte, daß alle romanischen Sprachen selbständige Weiterentwicklungen des Latein seien.« (Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter. Bern 1954. S. 40) Schlegel erwähnt Raynouard NCH X, 56. NCH VIII, 44/45. Vgl. BN 68! Über Schlegels Anwendung des Wortes »romantisch« zu sprechen, wird sich an anderer Stelle der hier vorgelegten Studie noch Gelegenheit bieten. Die oben zitierte Formulierung (BN 58) ruft die Tatsache ins Gedächtnis, daß (liber) romanticus – z. B. im 14. Jahrhundert (vgl. E. R. Curtius a.a.O. S. 41 Anm. 3) – als lateinische Rückübersetzung für die Bezeichnung eines in der Volkssprache (romanz, romant entspricht lat. romanice) abgefaßten Werkes dienen konnte.

[19]) vgl. C. Michaelis a.a.O. S. 354 ff.
[20]) BN 59. NCH X, 47. NCH VIII, 37.
[21]) BN 59. NCH X, 47. NCH VIII, 37/38.
[22]) a.a.O. S. 132.
[23]) BN 59. NCH X, 47. NCH VIII, 38. Über die zahlreichen Bearbeitungen des Themas Ines de Castro (zehn portugiesische!) vgl. C. Michaelis a.a.O. S. 311 Anm. 5.
[24]) »Zwar erscheint Horatius in jeder Form anziehend und bedeutend, und einen Menschen von dem Wert dieses Römers würden wir vergeblich unter den späteren Hellenen suchen; aber dieses allgemeine Interesse an ihm selbst, ist mehr ein moralisches als ein Kunsturteil, welches ihn nur in der Satire hoch stellen kann.« (G PV, 237; 178. M II, 347. R 293).

In seiner Geschichte der alten und neuen Literatur heißt es, Horaz berühre uns als Mensch am nächsten [25]). Schon solche Textstellen lassen begreifen, daß Schlegel von Ferreira sagen konnte, er leide am Horaz: beim Römer und beim Portugiesen vermißt man die Tiefe des Einsenkens in das Gefühl der dargestellten Menschen. Schlegel lehnt aber auch jede zu starke Anlehnung an die Antike ab und hält sich – so möchte man vermuten – in seiner kritischen Betrachtung des portugiesischen Renaissanceautors an die zu Beginn des Gesprächs über die Poesie ausgesprochene Maxime: »Wie aber jeder Mensch seine eigne Natur hat und seine eigne Liebe, so trägt auch jeder seine eigne Poesie in sich.« [26]) Dieser seiner eignen Poesie hätte Ferreira Ausdruck geben müssen. Die Bejahung des aus eigner Kraft Geschaffenen, des eigentlich Portugiesischen treffen wir auch bei Bouterwek in den Schlußworten seiner Geschichte der portugiesischen Poesie und Beredsamkeit an [27]). Überhaupt bieten Bouterweks freilich viel umfangreichere Darlegungen zu Ferreira, die möglicherweise durch Schlegels Gedanken angeregt und gefördert wurden, eine für unsere Interpretation nützliche Ergänzung und Abrundung des in der 'Charakteristik des Camoëns' Gesagten. Bouterwek lobt am »portugiesischen Horaz« – diese Antonomasie führt er zu Beginn seines Ferreira-Abschnittes an [28]) – die »classische Correctheit der Gedanken und der Sprache« [29]) und sagt von ihr, sie entbehre zur Vollendung der horazischen Diktion nur des philosophischen Lakonismus [30]). Wenn auch vom »Leiden« an Horaz bei Bouterwek keine Rede ist, so vermißt doch auch er, wie man aus einer Reihe von Äußerungen entnehmen kann, die durch die »Latinität des Ausdrucks« [31]) verdeckte Tiefe des Gefühls [32]).

---

[25]) Ausführlich spricht Schlegel über Horaz in seiner dritten Vorlesung. Immer wieder betont er hier, daß man bei aller Würdigung der Größe des römischen Autors diese kaum im Bereich der künstlerischen Vollendung erblicken könne. »Horaz hat unter den erhaltenen Dichtern vielleicht am meisten Sinn für das heroisch Große. Er war ein Patriot . . .« (GANL I, 115 [86]) – »Noch merklicher ist diese Ungleichheit in Horazens Stil, so wie bei den übrigen lyrischen Dichtern . . .« (GANL I, 118 [88]) – »Ungeachtet dieser Ungleichmäßigkeit bleibt Horaz unter allen römischen Dichtern der, welcher uns als Mensch am nächsten berührt und anspricht. Am größten erscheint er in solchen Stellen, wo er ganz als Römer spricht, erinnernd an die alte Hoheit, an den Regulus, den herrlichen Verbannten, oder die andern, welche nach seinem Ausdrucke für das Vaterland »die große Seele verschwendeten.« In der einzigen den Römern ganz eigentümlichen Gattung, welche sie im Gebiete der Poesie hervorgebracht haben, in der Satire, ist Horaz der geistreichste. (GANL I, 119, [89]) – »Ein Gemälde des wirklichen Lebens bloß als solches gehört der Dichtung an nur durch die Darstellung, wenn sie nämlich wahrhaft künstlerisch ist; aber einzelne, noch so geistreiche Züge, sind noch keine Darstellung, bilden noch kein Gemälde. Daher kann uns die römische Satire in der geistreichen Art, wie Horaz sie behandelt, doch nur als ein Surrogat gelten für das Lustspiel, was die Römer eigentlich nicht besaßen . . .« (GANL I, 120 [89]) – In der sechsten Vorlesung scheint das Urteil über Horaz ein wenig positiver gefaßt zu sein. Nach der Feststellung, daß die Römer die Versmaße der Griechen nicht wahrhaft aufgenommen hätten, fährt Schlegel fort: »Besonders die künstlerischen Silbenmaße scheint dies getroffen zu haben, und es mag ein Grund gewesen sein, warum Horaz, der uns so anspricht, von den Römern der unmittelbar nach ihm folgenden Zeit nicht so allgemein gefühlt und bewundert wurde, ja zum Teil fast unbekannt und vergessen blieb.« (GANL I, 237 [177].)

[26]) GP V, 221; 167. M II, 338. R 283. [27]) S. 411/412.

[28]) S. 115: »Antonio Ferreira, von den Litteratoren der portugiesische Horaz genannt . . .«

[29]) S. 116/117. Vgl. S. 119! Zur Verwendung des Ausdrucks »correct« bei Schlegel vgl. etwa GANL II, 255; 186.

[30]) S. 119. [31]) S. 119/120.

[32]) S. 123 schreibt Bouterwek über die Oden Ferreiras: ». . . nicht eine, die von einem wahrhaft lyrischen Ausfluge der Phantasie dieses Dichters zeugte.« Vgl. S. 135: »Auch Ferreiras Erzählung [d. h. die über die hl. Colomba] ist für eine solche Begebenheit viel zu kalt . . .« (Man denke an Schlegels Urteil über Ferreiras Ines de Castro: kalt!).

In der Beurteilung des Dramas Ines de Castro glaubt man Schlegels Worte nachklingen zu hören: »... das dramatische Interesse der Composition ist sehr schwach« – »Das Vorzüglichste in dem ganzen Stücke sind die lyrischen Stellen und unter diesen besonders der Hymnus an die Liebe.«[33]) Die dramatische Kunst Ferreiras lobt auch Carolina Michaelis kaum; doch findet sich das schon in Schlegels Worten enthaltene positiv gefärbte Urteil über die Sprache Ferreiras nun im Hinblick auf das Drama Ines de Castro nicht nur bestätigt, sondern lobender gefaßt[34]). Abschließend dürfen wir sagen, daß Schlegels Urteil über Ferreira in wesentlichen Punkten von nachfolgenden Literaturhistorikern übernommen wurde[35]), wenn auch die Betrachtungsweise bei jedem anders nuanciert sein mag[36]).

Wie aus dem Fortgang des Textes ersichtlich wird, legt Schlegel besonderen Wert auf abwägende Beurteilung derjenigen Autoren, die sich der Imitatio der Antike hingeben. »Doch fehlt es hie und da [d. h. bei Ferreira] nicht an einzelnen poetischen Gedanken, wie man sie etwa auch in den besten von denen italienischen und spanischen Cinquecentisten findet, die ihr Heil in der Nachahmung der alten, besonders der lateinischen Poesie, und in einer Art von gelehrter Bildung suchten, und doch immer noch mehr Spuren von Poesie enthalten, als die, welche in unglücklicheren späteren Zeiten denselben falschen Weg betraten.«[37]) Was die italienischen Cinquecentisten angeht, so mag Schlegel auch hier an Tasso, an Guarini und Marino, die er in der elften Vorlesung der Geschichte der alten und neuen Literatur bespricht[38]), gedacht haben. In dieser Vorlesung bewertet er auch – freilich nicht so, daß wir ein unserer Interpretation dienliches Urteil über die Haltung des Dichters zur Antike erhalten – Ercilla, den spanischen Cinquecentisten, der sich an Virgil, Lucan und Seneca anlehnt. Bei den ebenfalls nicht einzeln angeführten antikisierenden Autoren späterer Zeiten darf man vielleicht – nur ein Beispiel sei genannt – an Alfieri und seine »ricercatezza« denken.

Der Satz, der die bisher interpretierten Ausführungen zur portugiesischen Dichtkunst beendet – er trifft die sklavischen Nachahmer – lautet: »Nur an eine schöne und romantische Komposition des Ganzen ist bei solchen nicht mehr zu denken.«[39]) Zwei Worte lenken das Augenmerk des Lesers auf sich: »romantisch« und »Ganzes«. »Romantisch« könnte gerade hier gut in demjenigen Sinne ver-

---

[33]) S. 137 und S. 138.

[34]) a. a. O. S. 312: »Gewiß hätte sich aus dem vorzüglichen Stoffe Wirkungsvolleres machen lassen. Den bewegten, wahrhaft dramatischen Szenen geht Ferreira, geflissentlich oder unabsichtlich, aus dem Wege ... die Zeitgenossen und Nachkommen bewunderten mit vollem Recht, abgesehen von der Neuheit des kühnen Unterfangens, die Schlichtheit des Aufbaus, die Reinheit des Stils und die Hoheit und Würde der portugiesischen Sprache, die etwas völlig Unerwartetes war.« Zu Ferreiras Begeisterung für die portugiesische Sprache vgl. Agostinho de Campos, Paladinos da Linguagem I² (Lisboa 1926), p. XXXVII bis XXXIX und p. 24 ff. Vgl. auch A. E. Beau, Die Entwicklung des portugiesischen Nationalbewußtseins. Hamburg 1945. S. 37/38.

[35]) vgl. aber Georges Le Gentil, La Littérature Portugaise (Paris 1935) p. 35: La pièce, d'une beauté grave et sévère, n'a jamais été surpassée au Portugal.

[36]) In welchem Ausmaß Schlegels Kritik an Ferreira berechtigt ist, müßte m. E. eine Interpretation der Ines de Castro und eine genaue Untersuchung ihres Verhältnisses zur Kunst des Horaz zeigen.

[37]) BN 59. NCH X, 47. NCH VIII, 38.

[38]) Zu Tasso vgl. GANL II, 98/102 (68/71), zu Guarini GANL II, 103/104 (71/72), zu Marino GANL II, 104 (72). Vgl. besonders GANL II, 102 (71): »Nach ihm [d. h. Tasso] neigte sich die italienische Poesie immer mehr zum Antiken ...«

[39]) Hier erinnert man sich an Schlegels Urteil über Ercillas Araucana: »Es hat dieses erste epische Gedicht der Spanier einzelne poetische Stellen und Schönheiten in Menge, aber im Ganzen ist es zu sehr nur eine versifizierte Reisebeschreibung und Kriegsgeschichte.« (GANL II, 95 [66].)

standen werden, der ihm von Schlegel im 'Gespräch über die Poesie' beigelegt wird. »Denn nach meiner Ansicht und nach meinem Sprachgebrauch – so heißt es dort – ist eben das romantisch, was uns einen sentimentalen Stoff in einer phantastischen d. h. in einer ganz durch die Phantasie bestimmten Form darstellt.«[40])

[40]) GP V, 291; 218. M II, 370. R 322. Vgl. GANL II, 313 (228) und LN 2155: Camões eigentlich phantastisch, Rom[antisch] schön; Dante alterhaben. – Um den in das Wort »romantisch« hineingelegten und auch in unseren Texten wohl zu berücksichtigenden Bedeutungsreichtum zu verstehen, müssen noch einige Hinweise auf andere Schlegelstellen gegeben werden. In der mit der Jahreszahl 1801 versehenen Studie 'Nachricht von den poetischen Werken des Johannes Boccaccio' wird die Sitte, sich mit Questions d'amour, mit spitzfindigen Untersuchungen über die Liebe zu beschäftigen, als »altromantisch« bezeichnet (N X, 16. N VIII, 15) Auf der einen Seite zeigt sich hier die Verwandtschaft der Worte romanisch/romantisch (vgl. S. 420 dieser Studie!) (vgl. auch GANL I, 308: ». . . ein Urteil von diesen altdeutschen Rittergedichten romanischen Inhalts . . .« und daneben GANL I, 230: ». . . romantischen Inhalts . . .«); auf der anderen läßt sich vielleicht zur Definition im 'Gespräch über die Poesie' eine gedankliche Verbindungslinie ziehen: hier wie dort ist die Phantasie wirkendes Organ. Wenn in der gleichen Abhandlung über Boccaccio dieser und Cervantes (N X, 19 und 26. N VIII, 17 und 22) als romantische Dichter bezeichnet werden, so wäre weder die Deutung als romanisch noch als phantasiekräftig ohne Sinn, wenn auch wohl unvollständig. Um das hier Gemeinte zu erfassen, sei das Zitieren von Belegen fortgesetzt. In seiner 'Nachricht von einigen seltneren italienischen und spanischen Dichterwerken . . .' spricht Schlegel von »jener schönen südlichen [d. h. italienischen und spanischen] Poesie, die wir vorzugsweise die romantische zu nennen gewohnt sind . . .« (BN 50. NCH X, 38. NCH VIII, 31). Nicht linguistische (romanisch!), nicht psychologische (romantisch/phantasiereich), sondern geographische Betrachtungsweise steht hier im Vordergrund. In Schlegels Camõesinterpretation, der wir uns im weiteren Verlauf der hier vorgelegten Untersuchung zuwenden werden, heißt es, daß die antike Fabel als eine schöne Bildersprache für sinnreiche Allegorie nicht nur von Camões selbst, sondern auch von anderen Dichtern und Malern der romantischen Zeit gebraucht worden sei. (BN 66. NCH X, 55. NCH VIII, 43). Ein Dichter der romantischen Zeit – das vermögen wir etwa aus der GSPL zu entnehmen – ist z. B. Cervantes. »Wenn man mit Rücksicht auf die ganz kunstlose, ganz natürliche ältere spanische Poesie – so liest man dort – auf das sieht, was nach der allgemein herrschenden Ansicht den Begriff des Romantischen bestimmt, so wird dieses im Gegensatz des Klassischen sich erklären lassen als die Vereinigung der Poesie und des Lebens, – als eine Poesie, die mit dem Leben eins zu werden sucht, wo das Leben ganz poetisch, die Poesie ganz lebendig ist . . . In Rücksicht der Form nennt man in der Poesie überall dasjenige romantisch, was in einem hohen Grade entweder musikalisch oder pittoresk und farbig ist . . . Der Begriff des Romans, wie Boccaccio und Cervantes ihn aufstellen, ist der eines romantischen Buches, einer romantischen Komposition, wo alle Formen und Gattungen vermischt und verschlungen sind.« Diese Darlegungen Schlegels über den Begriff des Romantischen zeigen uns, daß wir uns nicht mit den bislang gegebenen Erklärungen zufrieden geben dürfen. Abgesehen von der wiederum die Phantasie als formendes Element einbeziehenden Gleichung [romantisch = musikalisch oder farbig] soll nunmehr romantisch die lebensgefüllte Poesie bezeichnen (vgl. GANL II, 205 [148]). Darüber hinaus aber bedeutet romantisch nicht nur reichhaltig durch Kraft der Phantasie, nicht nur gefüllt mit Leben, romantisch heißt auch eine Komposition, die reich an Formen und Gattungen ist. Fügen wir nun noch hinzu, was in der zwölften Vorlesung der Geschichte der alten und neuen Literatur ausgesprochen wird: »Es beruht dasselbe [d. h. das Romantische] nebst der schon bezeichneten innigen Anschließung an das Leben, wodurch es sich als eine lebendige Sagenpoesie von der bloß allegorischen Gedankenpoesie unterscheidet, nächstdem und vornehmlich auf dem mit dem Christentum und durch dasselbe auch in der Poesie herrschenden Liebesgefühle, in welchem selbst das Leiden nur als Mittel der Verklärung erscheint, der tragische Ernst der alten Götterlehre und heidnischen Vorzeit in ein heiteres Spiel der Phantasie sich auflöst und dann auch unter den äußeren Formen der Darstellung und der Sprache solche gewählt werden, welche jenem innern Liebesgefühle und Spiel der Phantasie entsprechen. In diesem weitern Sinne, da das Romantische bloß die eigentümliche Schönheit und Poesie bezeichnet, sollte wohl alle Poesie romantisch sein.« (GANL II, 125/126 [148]). Camões ist romantischer und christlicher Dichter. Vgl. das in der Westdeutschen Bibliothek Marburg vorhandene Fragment 'Poesie und Literatur' (1811 I, S. 11): ». . . das neuere romantische oder christliche Gedicht; nebst Calderon und Shakespeare

Erkennt man die mit einer solchen Definition ermöglichte Teilinterpretation an, so darf man sagen, daß durch die Wahl des Ausdrucks »romantisch« die ohnehin deutlich zutagetretende Ablehnung übermäßig enger Nachfolge verstärkt wird. Auf die Bedeutung des Wortes »(das) Ganze« schon hier aufmerksam zu machen, ist auch deshalb ratsam, weil dieser Begriff zu den wesentlichen gehört, die im weiteren Verlauf der Charakteristik zur Beurteilung der Lusiaden gebraucht werden. Über das Ganze hat sich Schlegel in mannigfacher Weise und an manchen Stellen ausgesprochen [41]). »Die erste Bedingung alles Verständnisses – so lesen wir in einem Aufsatz über Lessing – und also auch das Verständnis eines Kunstwerkes ist die Anschauung des Ganzen.« [42]) Neben dieser auf eine subjektive Haltung, das Erfassen des Ganzen zielenden Deutung formulierte Schlegel in seinem 'Gespräch über die Poesie' ein auf das Objektive gerichtetes Urteil: »Nur dadurch, daß es [d. h. das Werk der Poesie] Eines und Alles ist, eine kleine Welt, ein in sich geschlossenes, für sich bestehendes und klar umgrenztes Ganzes, zugleich aber verwebt mit dem großen Ganzen des All oder der Natur, und den Keim desselben in sich tragend, wird ein Werk erst wahrhaftig zum Werk.« [43]) In Schlegels prosaischen Jugendschriften, und zwar in der Sophokleskritik, wird vom großen Gesetz des Ganzen gesprochen, dem auch der kleinste Teil unbedingt gehorcht [44]). Der oben zitierte, auf die zu stark antikisierenden Autoren gemünzte Satz (»Nur an eine schöne und romantische Komposition des Ganzen ist bei solchen nicht mehr zu denken.«) rückt die im 'Gespräch über die Poesie' und in der Sophokleskritik dargelegte objektive Auffassung ins Licht. Die Interpretation des ersten größeren Abschnitts der Charakteristik der portugiesischen Dichtkunst mag mit dieser kurzen Erklärung des Ganzheitsbegriffes bei Schlegel abgeschlossen sein.

Nunmehr schiebt er eine Reihe von Bemerkungen über die portugiesische Sprache ein. Er wendet sich, wenn auch natürlich nur mit den ihm zur Verfügung stehenden, unzureichenden Mitteln derjenigen Art philologischer Betrachtung zu, welche die moderne Wissenschaft als Sprachcharakterisierung oder linguistische Typologie bezeichnet [45]). Schlegel weist zunächst auf die große Ähnlichkeit zwischen Portugiesisch und Spanisch im Wortschatz hin [46]). Er erwähnt die Wort-

---

gehören zu diesem nicht minder Camões. – Eine Berücksichtigung all dieser Teile des Wortinhaltes »romantisch« bei Schlegel wird die Gewähr für richtige Interpretation auch derjenigen Textstellen bieten, die in bezug auf die portugiesische Sprache und Literatur das hier in Rede stehende Wort gebrauchen.

[41]) Ich denke vor allem an die beständige Gegenüberstellung: Einzelnes – Ganzes.

[42]) Zitiert nach F. Schlegel, Schriften und Fragmente. Ein Gesamtbild seines Geistes. Aus den Werken und dem handschriftlichen Nachlaß zusammengestellt und eingeleitet von Ernst Behler (Stuttgart 1956) S. 49.

[43]) GP V, 283; 212 (In der ersten Gesamtausgabe heißt es: ». . . den Keim desselben in sich tragend . . .«; in der zweiten: ». . . derselben . . .«). In der von Minor abgedruckten, für Schlegels frühromantische Stufe charakteristischen Urfassung heißt es (M II, 336.R 317) »Eigentlich soll jedes Werk eine neue Offenbarung der Natur sein. Nur dadurch, daß es eins und alles ist, wird ein Werk zum Werk. Nur dadurch unterscheidet sichs vom Studium.«

[44]) »Die reife und ausgewachsene Organisation eines jeden Ganzen ist bis zu einer Vollständigkeit vollendet, welche auch nicht durch die geringste Lücke, nicht durch einen überflüssigen Hauch gestört wird. Notwendig entwickelt sich alles aus Einem, und auch der kleinste Teil gehorcht unbedingt dem großen Gesetz des Ganzen.« (Über das Studium der griechischen Poesie [Sophokles] Minor I, 139. Vgl. Anm. 11!)

[45]) Man vgl. z. B. K. Vossler, Die Nationalsprachen als Stile. 1925.

[46]) Man beachte jedoch die Formulierung: ». . . so sehr ähnlich, daß es oft nur an einigen Endsilben und Partikeln sichtbar ist, welcher von beiden Sprachen ein Satz angehört, da die Hauptwörter dieselbe Bedeutung haben könnten, in der einen wie in der andern.« (BN 60. NCH X, 48. NCH VIII, 38) (Hervorhebung durch den Verfasser dieser Studie!)

bildung (ohne diesen Terminus zu gebrauchen)[47]) und formuliert: »Ja, die Zahl der portugiesischen Wörter, die nicht auch spanisch sind, oder die eine wesentlich verschiedene Bedeutung haben, dürfte überhaupt nicht sehr groß sein«[48]). Mit Recht hat der große romantische Kritiker hier, wohl als einer der ersten deutschen Sprachbetrachter, auf die zwischen den beiden iberoromanischen Sprachen tatsächlich bestehenden Verbindungslinien hingewiesen[49]). Der heutige Stand der Linguistik, insbesondere der semantischen Forschung, erlaubt uns allerdings festzustellen, daß die im Bereich der Bedeutungslehre für das Spanische und Portugiesische ausstehenden Einzeluntersuchungen voraussichtlich zu der Erkenntnis führen werden, daß die semantische Situation der Wörter in den beiden Sprachen vielfach erhebliche Verschiedenheiten voneinander aufweist. Gerade hier bieten sich der Sprachwissenschaft große und ergebnisversprechende Aufgaben[50]). In diesem Zusammenhange wäre darauf hinzuweisen, daß F. Schlegel in seiner 'Philosophie der Philologie' die Sprachbildungsgesetze – er spricht von Etymologie! – in einer Reihe mit den nach seiner Ansicht interessantesten Punkten der Grammatik genannt hat[51]). Den Schluß der Bemerkungen zum Wortschatz bildet die in der gewählten allgemeinen Form nicht annehmbare Feststellung, daß die spanische und die portugiesische Sprache wohl gleich reich an arabischen Wörtern seien[52]).

---

[47]) Er spricht von »Endsilben« (womit in erster Linie Suffixe bezeichnet sein dürften) und »Partikeln«. »Partikel« kann durchaus in dem Sinn gemeint sein, der dem Wort in Grimms Wörterbuch zugeschrieben wird: »unveränderliches, flexionsloses Redeteilchen«. Vgl. auch die Dissertation von R. Schoeps, Die Partikeln in altnormannischen Texten (1896), welche Präpositionen, Adverbien, Konjunktionen und Interjektionen untersucht.

[48]) BN 60. NCH X, 48. NCH VIII, 38.

[49]) vgl. das Urteil eines modernen Forschers! W. J. Entwistle (The Spanish Language together with Portuguese, Catalan and Basque/London 1951/) schreibt: »Remembering that Portuguese and Spanish are closely related and mutually intelligible tongues, it is not unreasonable to claim that the Peninsular group of languages has power over 150 000 000 souls« (p. 7). Der Charakterisierung als »mutually intelligible tongues« wird man kaum in gleicher Weise wie den Worten »closely related« zustimmen. Der Spanier versteht den mit normaler Schnelligkeit sprechenden Portugiesen nicht ohne Schwierigkeit.

[50]) vgl. an dieser Stelle GANL II, 40/41 (26): Die portugiesische Mundart ... blieb ... zunächst zurück gegen ... die reiche Mannigfaltigkeit der spanischen Schwestersprache.

[51]) a. a. O. S. 51.

[52]) vgl. die Arbeit von E. Seifert, Uma volta pelos arabismos da terra iberoromânica (Boletim do Instituto Alemão IV, 1935, p. 43 ff.) und vor allem eine briefliche Äußerung A. Steigers vom 9. 6. 1957. »Es hält nicht ganz leicht, mengen- und zahlenmäßig die arabischen Bestandteile des Portugiesischen gegenüber demjenigen des Spanischen abzuschätzen, vor allem deshalb nicht, weil noch längst nicht alles mundartliche und provinzielle Wortgut ausgeschöpft ist. Das gleiche muß ich im Hinblick auf alte Texte sagen. In den Opera Alfons des Weisen, in den Repartimientos und den mittelalterlichen Urkunden schlummert noch so manches an Arabismen, die der Erleuchtung harren. Sie sind oft typisch oder ausschließlich hispanoarabisch ...« Im Hinblick auf die in vorliegender Studie interessierende besondere Fragestellung fährt Steiger fort: »Friedrich Schlegel wird aber nur die portugiesische Literatursprache im Auge gehabt haben. Damit erleichtert er uns die Beantwortung. Hier kann man sagen, daß an und für sich spanische und portugiesische Arabismen sich die Waage halten. Aber mit einem einschneidenden Unterschied. Das Portugiesische ist nämlich auch hier eine archaische Zone, ein Reliktgebiet. Während das Spanische viele Arabismen seit dem 19. Jahrhundert wieder ausgestoßen hat, blieben sie im Portugiesischen erhalten ... Es besteht für mich kein Zweifel, daß die portugiesische Umgangssprache heute mehr Arabismen als das Spanische enthält. Die letzte Einsicht in diese Verhältnisse werden wir aber erst erlangen, wenn einmal das Etymologische Wörterbuch des orientalischen Elementes einen zahlenmäßigen Überblick erlaubt ... Wir werden wenigstens ganz allgemein ... sagen dürfen, daß der portugiesische Arabismus in der heutigen Umgangssprache vitaler als der spanische ist.«

Schlegel führt seine Sprachcharakteristik mit Hinweisen auf den Klang fort und will durch diese Hinweise das Portugiesische von den Schwestersprachen abheben. Auch hier sei nicht unterlassen, zunächst die 'Philosophie der Philologie', die auch das Interesse an solchen Problemen hervortreten läßt, zu erwähnen. Es heißt dort nämlich, daß die südlichen und klassischen Nationen die Silben ruhig malen und jedem Klang sein Recht widerfahren lassen [53]). Der Charakter der portugiesischen ist, so betont Schlegel, von dem der spanischen Sprache grundverschieden. Das Wort »Charakter« meint hier offenbar den lautlichen Habitus. Mit vollem Recht und möglicherweise auf Grund persönlicher Erfahrung – hat Schlegel gesprochenes Portugiesisch, gesprochenes Spanisch gehört? – wird hier zwischen den beiden iberoromanischen Sprachen eine scharfe Grenze gezogen [54]). Demgegenüber weist Schlegel auf Ähnlichkeit zwischen den Nasalen des Portugiesischen und den Nasalen des Französischen – des Südfranzösischen, wie in bekannt vorsichtiger Weise verbessert wird – hin [55]). Die in der strengen Betrachtungsart der heutigen Forschung festgestellten Unterschiede, die auch durch die Wendung »eher eine Ähnlichkeit« angedeutet scheinen [56]), werden durch den nachfolgenden Satz – natürlich nur in ganz allgemeinem Sinne – vorweggenommen: »Doch bekommt das freilich in jener Sprache, die von allen romantischen [57]) die weichste und süßeste ist, einen ganz andern Charakter.« [58])

Man darf wohl behaupten, daß F. Schlegel auch hier mit seiner doppelten Kennzeichnung – Verschiedenheit der französischen von den portugiesischen Nasallauten, Verschiedenheit des Portugiesischen von den übrigen romanischen Sprachen – etwas Zutreffendes zum Ausdruck gebracht hat. An der zweiten Kennzeichnung wird man sich auch durch diejenige Charakterisierung der portugiesischen Sprache, die Ludwig Tieck in seine Novelle 'Wunderlichkeiten' einflicht, nicht irre machen lassen [59]). Tiecks Charakterisierung beweist allerdings, daß der Ausdruck »unstreitig« nicht gültig ist. Die Worte »weich«, »Weichheit« wendet Schle-

---

[53]) a.a.O. S. 56. Ob und inwiefern Schlegels Behauptung auch in bezug auf das Portugiesische Gültigkeit besitzt, wäre (besonders im Hinblick auf das Phänomen des Verschleifens von Lauten und Worten) im einzelnen nachzuprüfen.

[54]) Hatte Schlegel ein Lehrbuch der portugiesischen Sprache (etwa J. A. Jung, Portugiesische Grammatik . . . Frankfurt a. O. 1778) zur Verfügung? Es bleibt freilich – angesichts der Geistesart Schlegels im allgemeinen – zu erwägen, ob die in unserem Text dargebotenen Erkenntnisse nicht eher aus theoretischer Einsicht als aus persönlich-praktischer Erfahrung gewonnen wurden.

[55]) BN 60. NCH X, 48. NCH VIII, 38.

[56]) vgl. zum Provenzalischen J. Ronjat, Grammaire istorique des parlers provençaux modernes. T. II Première Partie (Montpellier 1932) § 387 und den in anderer Hinsicht angedeuteten Vergleich zwischen portugiesischer und französischer Sprache aus der Feder von Carlos Malheiro Dias (Abschnitt aus A verdade nua in: Agostinho de Campos, Paladinos da Linguagem II [Lisboa 1922], p. 148/150).

[57]) BN 60. NCH X, 48 und NCH VIII, 38 weisen die Form: »romanischen« auf!

[58]) BN 60. NCH X, 48. NCH VIII, 38.

[59]) »Ich lerne jetzt das Portugiesische mit aller Macht . . . Das ist eine kuriose Sprache, die mir noch immer so kindisch vorkommt. Menschen, die das R wohllautender als das L finden, welches sie beinah ganz aus ihrer Sprache verbannt haben, sind mir ganz unbegreiflich. Freilich sagt man, daß sie das R auch fast gar nicht aussprechen, wie sie es auch beinah ebenso mit dem N machen. So verschluckt der Portugiese fast alles, und spricht und seufzt mehr innerlich, als daß er Mund und Lippen die Silben austönen läßt. Die meiste Beschäftigung hat noch die Nase, weit mehr als selbst im Französischen. Das klingt freilich wie Ferkel und Saugeschweinchen. Aber mein Graf ist ganz vernarrt in diese allzuweiche Sprache. Nach dem Spanischen, das, die X und J und G abgerechnet, so voll lautet, ist sie mir besonders widerwärtig. Die Spanier und Portugiesen haben sich auch niemals leiden können, was ich sehr begreiflich finde.«

gel gerne auf eine Sprache an[60]). Die deutsche Sprache des Nibelungenliedes besitzt Lebendigkeit, Kraft und doch Weichheit[61]). Den deutschen Minneliedern hat man musikalische Weichheit nie abgesprochen[62]). Da Schlegel in der vierten Vorlesung seiner Geschichte der alten und neuen Literatur die Vokale als den musikalischen Bestandteil einer Sprache ansieht, so geht man wohl nicht fehl, wenn man unter musikalischer Weichheit diejenige begreift, die durch Reichtum an Vokalen entsteht[63]). Wenn also in der hier interpretierten Charakteristik der portugiesischen Sprache auch ihr Vokalreichtum gemeint ist – anderes ist, wie der Abschnitt zeigt, dem die Worte »weichste und süßeste« [d. h. romanische Sprache] entnommen wurden, einbegriffen –, so sei auch dieses Mal auf Carolina Michaelis hingewiesen. Sie verglich ein italienisches und ein portugiesisches Sonett miteinander und stellte fest, daß ersteres 185 Vokale bei 221 Konsonanten, letzteres 174 Vokale bei 203 Konsonanten enthielt[64]). Zu dieser Feststellung bemerkt Agostinho de Campos: »Vê-se daqui que a nossa língua não faz má figura, com o seu cabedal de sonoridade comparado ao do proprio italiano. A estatística da ilustre professora é até favorável ao portugués, que na mesma proporção do italiano apresentaria 208 consoantes em lugar das 203 encontradas«[65]). Daß freilich der Terminus »süß« in solchem Zusammenhang nur mit großer Vorsicht und unter Betonung dessen, was gemeint ist, gebraucht werden darf, hat der soeben genannte portugiesische Gelehrte in der Einführung zum ersten Bande der Paladinos da Linguagem zum Ausdruck gebracht. »A doçura das palavras – so sagt er – está quási sempre, senão sempre, no sentido que lhes damos, e não nelas próprias.«[66]) Ein brauchbarer Terminus sei, so führt er aus, derjenige der Musikalität, der die besonders glückliche und ausgeglichene Kombination von Formen und Lauten fasse[67]). Es ist nach den von Schlegel angeführten Beispielen zu urteilen nicht unwahrscheinlich, daß er den Ausdruck »süß« in der Beziehung aufs Musikalische angewandt hat. Wie sorgsam er den Klang des Portugiesischen sich hat beschreiben lassen oder gar belauschte, zeigt der Hinweis auf die »Modificationen« des »sanften sch«[68]). Noch heute fällt gerade dieser im Portugiesischen verhältnismäßig junge, silbenschließende [ž] Laut[69]), wie man ihn etwa in den Worten Lisboa und Tejo hört, dem fremdländischen Hörer auf, vor allem im Vergleich zum »hart aspirierten Ch«[70]), zum Ach-Laut des Spanischen (z. B. in Tajo). Auch die Veränderung unbetonter Vokale, die zum Teil gar nicht lange vor Schlegel, ja vielleicht noch zu seinen Lebzeiten, in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts nämlich, vor sich

---

[60]) Zum Portugiesischen vgl. GANL II, 40/41 (26): »Die portugiesische Mundart wurde zwar schon frühe, auch für die Prosa, weich und angenehm gebildet; späterhin aber blieb sie zurück gegen die höhere Kunst und die reiche Mannigfaltigkeit der spanischen Schwestersprache.«

[61]) GANL I, 259 (194). [62]) GANL I, 284 (212).

[63]) GANL I, 170 (127). Vgl. hierzu H. L. Koppelmann, Klima und Sprache, in: Anthropos 1934, S. 135: »Die Tatsache genügt, daß eine vokalreiche Sprache von den meisten Hörern als »weich« empfunden wird . . .«

[64]) Introdução a lições de Filologia Portuguesa na Universidade de Coimbra. Curso de 1917–1918 – Revista Lusitana XXI (1918), p. 28.

[65]) Paladinos da Linguagem I[a] (Lisboa 1926), Introdução p. LVIII.

[66]) ibid. p. LX.

[67]) ibid. p. LX–LXII. Vgl. F. Bouterwek: »Die harmonische Weichheit der portugiesischen Sprache . . .« (a. a. O. S. 5).

[68]) BN 60. NCH X, 48. NCH VIII, 38.

[69]) vgl. H. Lausberg, Romanische Sprachwissenschaft I: Einleitung und Vokalismus (Sammlung Göschen Bd. 128/128 a, Berlin 1956) § 65.

[70]) BN 60. NCH X, 48. NCH VIII, 38.

ging, fiel ihm als besonderes Kennzeichen des Portugiesischen auf: »sehr viele o und u der Schrift werden u und i gesprochen«[71]).

Um seine akustische Interpretation zu stützen, führt Schlegel noch einen Vergleich mit dem Griechischen durch. Er sagt: »Man könnte das Portugiesische in seiner Weichheit vielleicht dem jonischen Dialekte der hellvetischen [sic!] vergleichen, so wie die stolze Sprache der Spanier dem Dorischen und die kunstgebildete der Italiener dem Attischen.«[72]) Dieser auf den ersten Blick bestechenden Formulierung fügt der Verfasser sogleich eine allgemein gehaltene Erklärung hinzu, indem er sagt: »Die bedeutenden Einschränkungen und Modificationen, die bei diesem an sich richtigen Vergleich wegen der verschiedenartigen Nebenumstände der alten und neuen Sprachentwicklung zu machen sind, wirst Du Dir [gemeint ist A. W. Schlegel] leicht hinzudenken.«[73]) Die Einschränkungen, die Schlegel im Sinne hatte, gab er näher nicht an. Fragte auch er sich, wie der heutige Kritiker, in welchem Ausmaße lebende Sprachen, die man genau prüfen kann, mit solchen verglichen werden dürfen, über deren Klang man, wenn überhaupt, so im Verhältnis zum Spanischen und Portugiesischen, nur ungenügend unterrichtet ist? Die in den 'Bruchstücken zur Geschichte der lyrischen Dichtkunst' gegebene Charakterisierung des Jonischen trifft gut auf das Portugiesische zu: »Die geschleiften Vokale und besondern, kaum durch die Schrift zu erfassenden eigentümlichen Diphtongen und Vokalübergänge sind dem Seeküstendialekt in vielen Sprachen eigen, wie sie sich auch hier in dem ionischen zeigen, und sehr wohl zu der weichen Gefühlsweise dieser hellenischen Asiaten stimmen.«[74]) Es fällt dem Kenner der Schlegelschen Schriften auf, daß er in der hier besprochenen Charakteristik der portugiesischen Dichtkunst den ionischen Dialekt als den weichen und den dorischen als den mit der stolzen Sprache der Spanier vergleichbaren bezeichnet, daß aber in seinen neun Jahre später gehaltenen Vorlesungen über die Geschichte der alten und neuen Literatur der dorische Dialekt Pindars in seiner musikalischen Weichheit eingeprägt wird. »Was diesen Dichter am meisten auszeichnet, ist die hohe Schönheit, und die musikalische Weichheit der Sprache, und dann die Neigung, alles in einem verschönernden Lichte zu betrachten.«[75]) Während hier nun der Klang des weichen Dorischen ins Licht tritt, spricht Schlegel an anderer Stelle vom Eindruck eines »weichen tiefen Gefühls«, den er aus den pindarischen Gesängen empfangen habe[76]). Ist die Weichheit des Ionischen nach Schlegels Meinung mehr äußerlich, diejenige Pindars äußerlich und innerlich[77])?

Die Weichheit der portugiesischen Sprache versucht Schlegel in unserer Abhandlung ferner aus geographisch-klimatischen Verhältnissen herzuleiten. Deutungen des Sprachcharakters aus solchen Gründen, wie sie schon Herder fand,

[71]) Ibid. Vgl. z. B. das o in Portugal, Tejo, das e in efeito, estar, compreender!

[72]) BN 60. NCH X, 48/49. NCH VIII, 39. Vgl. LN 1981 und E. Behlers Feststellung: »So kann man sagen, daß Schlegel im Grunde nur zwei griechische Hauptcharaktere, nämlich den jonischen und dorischen unterscheidet, von denen jeder wieder einen Sondercharakter abspaltet: der jonische den attischen und der dorische den äolischen.« (WEL [s. Anm. 11 dieser Studie!] Anm. 41 zum Kapitel: Die griechische Literatur.)

[73]) BN 60. NCH X, 49. NCH VIII, 39. Die erste und die zweite Gesamtausgabe bietet ». . . kann man sich leicht hinzudenken.«

[74]) SW[1] III, 280/281. [75]) GANL I, 38 (30).

[76]) Bruchstücke zur Geschichte der lyrischen Dichtkunst (SW[1] III, 337).

[77]) vgl. auch Werner Mettler, Der junge Friedrich Schlegel und die griechische Literatur. Ein Beitrag zum Problem der Historie (Zürich 1955) S. 124 ff. Zur heute gebräuchlichen sprachwissenschaftlichen Einteilung des Altgriechischen lese man E. Schwyzer, Griechische Grammatik I [München 1934], S. 85 (Ionisch-Attisch), S. 89 (Äolisch), S. 93 (Dorisch).

pflegt man heute mit Vorsicht aufzunehmen. Ich erinnere etwa an die Ausführungen von Jespersen in seinem Werk 'Language' [78]). H. L. Koppelmann steht dem Problem der Einwirkung des Klimas auf die Sprache aufgeschlossen gegenüber und weist in diesem Zusammenhang z. B. auf den Unterschied zwischen dem weichen Toskanischen und dem harten Rätischen hin [79]). Doch sucht er »nicht nach einem direkten physiologischen Einfluß des Klimas auf die Sprache«, sondern »nach einem indirekten, indem das Klima zunächst einmal Sitten und Verkehrston der Völker beeinflußt und durch deren Vermittlung den Klang der Sprache.« [80]) Er erkennt eine ursächliche Verknüpfung nur dann an, »wenn sich aus den gleichen Ursachen auch immer und überall die gleichen Wirkungen ergeben.« [81]) Von dieser im letzten Satz postulierten methodischen Basis will, in gewissem Sinne, auch F. Schlegel ausgehen: gleiche Veranlassungen – überall ähnliche Wirkungen [82]). Doch scheint er den direkten Einfluß im Auge zu haben. Jedenfalls entbehren die von ihm in den Text eingefügten Beispiele der Allgemeingültigkeit: rauh aspiriertes ch findet man, wie er hervorhebt [83]), in der Schweiz [84]); man findet es, so muß man hinzufügen, aber auch in Holland! [85]) d. h. also an einer Seeküste.

Die spanischen Dichter seien es gewesen, so fährt Schlegel in seiner Kennzeichnung des Portugiesischen als eines im poetischen Gebrauch zarten Idioms fort, die von ihm als der Sprache der Liebe und des weichen Genusses begeistert waren [86/87]). Hier kommt Tirso de Molina mit seinen Hinweisen auf die Liebe der Portugiesen in den Sinn [88]). Stellvertretend für eine Aufzählung von Dichtern – Schlegel erspart sich jegliche Nennung von Namen – sei auf den großen spanischen, die Literatur seiner Nation überschauenden Gelehrten des siebzehnten Jahrhunderts, Nicolás Antonio, hingewiesen, der von »dulzura y encantos de la lengua lusitana« spricht [89]).

---

[78]) New York 1924, p. 256/258.

[79]) a. a. O. S. 127/147 und S. 679/693.

[80]) a. a. O. S. 127.

[81]) ibid. Es bleibe nicht unerwähnt, daß F. Schürr in seinem in der Portugalfestschrift der Universität Köln 1940 (Portugal 1140/1640. Festschrift der Universität Köln zu den portugiesischen Staatsfeiern des Jahres 1940) erschienenen Aufsatz über 'Die Stellung des Portugiesischen in der Romania' die Möglichkeit eines Einflusses des Klimas nicht auszuschließen scheint (S. 117) und sich dabei auch auf einen portugiesischen Gelehrten, Manuel de Paiva Boléo, beruft.

[82]) BN 60/61. NCH X, 49. NCH VIII, 39.

[83]) vgl. auch GANL I, 280 (209).

[84]) vgl. Koppelmann a. a. O. S. 127: So bei der wohl allgemein aufgegebenen alten Theorie, nach der das tiefgutturale schweizerische ch eine Wirkung der rauhen Gebirgsluft darstellt.

[85]) vgl. auch G. Le Gentil l. c. p. 4: »Et sa phonétique [d. h. die Phonetik des Portugiesischen] semble marquée, aux étapes intermédiaires, par des influences de race et de climat. Elle répugne a prononcer certaines consonnes. L'accent tonique y prédomine au point d'absorber les syllabes antérieures et postérieures.« (Vgl. p. 4/5: »... la prononciation claire, uniforme et nettement découpée du castillan.«)

[86/87]) BN 61. NCH X, 49. NCH VIII, 39.

[88]) vgl. La Villana de Vallecas II, V (Biblioteca de Autores Españoles V² Madrid 1850), Por el sótano y el torno III, XV und El Vergonzoso en Palacio IV, XIV (vgl. C. Michaelis de Vasconcellos, Neues zum Buche der kamonianischen Lieder und Briefe. ZRPh VII [1883] S. 429).

[89]) Zit. nach Jorge Ferreira de Vasconcellos, Comedia Eufrosina ... Edición de E. Asensio (Madrid 1951) p. VIII. – Der so vielfach gerühmte weiche Charakter der portugiesischen Sprache erklärt sich – so legt es Schlegel in seinen Ausführungen zur Altfranzösischen Literatur dar (vgl. WEL [Anm. 11 dieser Studie]) – nicht nur aus klimatischen Einflüssen. Der zweite wichtige Grund für die Differenzierung der Romanischen Sprachen – und damit auch für die Sonderart des Portugiesischen – liegt in der Zeit der Ein-

Wiederum wendet sich Schlegel dem portugiesischen Wortschatz zu und beleuchtet die Möglichkeiten sprachlicher Nuancierung im Bereich des Seelischen: »Auch wird für die schmelzenden Gefühle in allen Abstufungen von der süßesten Lust bis zur wildesten Sehnsucht, Wehmut und Trauer nicht leicht eine Sprache gefunden, die sich dem Gefühl so anschlösse. Sie hat für jene Sphäre einen Reichtum von ganz eigentümlichen Worten, die durch das Feinere der Bedeutung und Beziehung und schon durch ihren Klang sich wie von selbst in die Seele einschmeicheln.« [90]) Im Hinblick auf Ausdrücke wie aflição, agrado, alegria, ânsia, ansiedade, apetite, aprazimento, desejo, desgôsto, desvêlo, divertimento, dó, dor, gôsto, gôzo, luto, mágoa, melancolia, nostalgia, pesar, prazer, satisfação, saüdade, tristeza [91]) vontade und die von Bernardim Ribeiro und Gaspar Fructuoso bis zu Almeida Garrett reichende Dichtung, die den Gehalt von saüdade auswertet [92]), wird man erneut in der eben zitierten 1803 gemachten Schlegelschen Feststellung eine ebenso tiefe wie fruchtbare Erkenntnis bewundern [93]). Der heutigen Philologie nämlich kann Schlegels anregende Betrachtung als Ansatz für Spezialarbeiten dienen. Besonders im Vergleich zu dem an sich im fraglichen Bereich wohl nicht viel ärmeren Spanisch – es besitzt etwa die Worte mágoa und saüdade nicht – erweisen sich genaue Analysen und umfassende Untersuchungen als sehr erwünscht. Da Schlegel Vorliebe für nur andeutende, allgemeine Charakterisierung einer Sprache hat, vielleicht auch bei dem damaligen Stand der Wissenschaft genauere Kennzeichnung nicht vornehmen konnte – ich erinnere an Nicolai Hartmanns Wort »verwirrende Mannigfaltigkeit verstreuter Keime« [94]) – spricht er nun noch einmal, es mit den romanischen Schwestern vergleichend [95]), vom Portugiesischen als der »südlichsten, süßesten Blüte aller provenzalischen, romantischen Sprachen«. Er schreitet in der Beschreibung weiter, indem er das Portugiesische [96]) »viel einfacher als jene beiden so kunstreich ausgebildeten« [97]) – das Spanische und Italienische nämlich –

---

führung der römischen Sprache. »Demnach [d. h. infolge des Einflusses des Klimas] – so liest man a. a. O. zunächst – finden sich im Portugiesischen die nasalen, im Spanischen d. h. Kastilianischen Gutturaltöne . . .« Dann aber, in Rücksicht auf die frühe Romanisierung, heißt es: »Am wenigsten verstümmelt sind die italienische, portugiesische und spanische Sprache.« (Vgl. auch noch den Satz: ». . . das Valencianische und Portugiesische, welches letztere auch mit dem Spanischen zugleich entstanden ist, sind nur als Nebenzweige zu betrachten.«) Es muß wiederum als ein besonderes Verdienst F. Schlegels hervorgehoben werden, daß er mit Nachdruck auf die jeweils verschiedene Epoche der Romanisierung sowie auf die sprachlich mehr oder weniger konservative Haltung der romanisierten Gebiete des Imperium Romanum hinwies. (Zur Sicht dieser Probleme in der modernen Forschung vgl. H. Lausberg a. a. O. S. 38/46.)

[90]) BN 61. NCH X, 49. NCH VIII, 39. In der ersten und zweiten Gesamtausgabe heißt es steigernd: »jedem Gefühl«

[91]) vgl. die Bedeutung dieses Wortes in Bernardim Ribeiros Menina e Moça!

[92]) Ich erinnere in diesem Zusammenhang auch an die modernen Autoren António Nobre, Teixeira de Pascoaes, António Sardinha und Afonso Lopes Vieira.

[93]) Man denke auch an den Hinweis von Otto Freiherr von Taube, der Portugiese sei der einzige Romane, der ein Wort für »Sehnsucht« besitze (saüdade) (Luis de Camões, Die Lusiaden. Ausgewählt, übertragen und eingeleitet von Otto Freiherr von Taube. 1949. S. 15) oder auch an Fidelino de Figueiredo und sein in den Estudos de Literatura Portuguesa geprägtes Wort vom »predominio do lirismo« für die portugiesische Geisteshaltung (T. III/Lisboa 1891, p. 241 ff. – Paladinos da Linguagem II [Lisboa 1922], p. 173/175).

[94]) vgl. S. 417 dieser Studie!

[95]) vgl. zu der in unserem Text gegebenen Charakteristik des Italienischen die wenige Seiten vorher formulierten Sätze: ». . . so ist die herbere, kühnere Behandlung der Florentiner dem Stile des Boccaz gar sehr zu vergleichen, der in dieser Rücksicht den strengen und eher harten Charakter seiner Nation nicht verleugnete . . .« (BN 53. NCH X, 41. NCH VIII, 33).

[96]) BN 61. NCH X, 49. NCH VIII, 39.

[97]) BN 61. NCH X, 50. NCH VIII, 39.

findet. Wie verhält sich dies zu dem Ergebnis, welches uns ein deutscher Philologe unserer Zeit – F. Schürr mit seiner schon zitierten Studie – vor Augen führt: er sagt, das Portugiesische liebe die Schattierung [98]). Das ist eine Feststellung, die sich mit Schlegels Angaben nicht zu decken scheint. Doch mag der Romantiker gar nicht in erster Linie die ihm und seinen Zeitgenossen in ihren zahlreichen Feinheiten wohl noch kaum genauer bekannte portugiesische Sprache, sondern die portugiesische Dichtung im Sinn haben und ihre »Einfachheit« von der kunstreichen Ausbildung, die spanische und italienische Literaturwerke aufweisen, abheben [99]). Geht es aber hier an – wenn man nicht bestimmte Autoren, Strömungen oder Epochen nebeneinanderstellt – vom »einfachen« Portugiesisch schlechthin zu sprechen? Schlegel hat – eine solche Annahme ist im Hinblick auf die Gesamtheit der in unsere Untersuchung einbezogenen Texte gerechtfertigt – in erster Linie die Frühzeit der portugiesischen Dichtung vor seinem geistigen Auge. Vergessen wir aber in diesem Falle nicht, daß sich – ein Beispiel stehe für längere Aufzählung! – unter der Einfachheit der »cantigas« reizvolle, unwiderlegliche Subtilität verbergen kann [100]).

Im weiteren Verlauf seiner Darlegungen sucht Schlegel den Gegensatz zwischen »Spanisch« und »Portugiesisch« dadurch zu erhellen, daß er sagt, die portugiesische Sprache wisse nichts »von der Absonderung der malerischen und der musikalischen Bestandteile . . . die im Spanischen so herrschend ist, nichts von den Spitzfindigkeiten der musikalischen Wortspiele.« [101]) Auch dieses Mal fällt die Allgemeinheit der Sehweise auf. Man wird Schlegels Meinung am besten verdeutlichen und interpretieren, wenn man Aussagen aus seinen anderen Werken vergleichsweise heranzieht. Im 'Gespräch über die Poesie' lesen wir, daß »die Grundgesetze des Rhythmus so wie auch der gereimten Silbenmaße der Musik angehören. Was in der Darstellung von Charakteren, Lebensverhältnissen, Leidenschaften das Wesentliche, Innere ist, der Geist, das hat der Dichter mit dem historischen Darsteller gemein. Die Bilder und Gleichnisse entsprechen den Zierraten oder dem Farbenschmucke der bildenden Künste.« [102]) Die hier zu interpretierende Behauptung besagt also, daß der Portugiese ein sich gleichzeitig durch Rhyth-

---

[98]) a.a.O. S. 116: »Überall liebt der Portugiese die Schattierung und hält daran fest, wo der Kastilier vereinfacht und strafft.« (Hervorhebung durch Verfasser dieser Studie!)

[99]) vgl. die für meine Deutung aufschlußreiche Tatsache, daß der Satz: »Sie [d. h. die portugiesische Sprache] weiß nichts von der Absonderung der malerischen und der musikalischen Bestandteile der Sprache, die im Spanischen so herrschend ist . . .« (BN 61) in anderer Fassung lautet: ». . . Absonderung der malerischen und der musikalischen Bestandteile der Poesie . . .« (NCH X, 50. NCH VIII, 39) (Hervorhebung jeweils durch den Verfasser dieser Studie!)

[100]) vgl. auch C. Michaelis a. a. O. S. 153, 177/178 und G. Le Gentil l. c. p. 9/10. Vgl. zum frühen Spanischen Schlegels Meinung, »daß auch die Prosa in dieser Sprache ungleich früher und vortrefflicher als in irgendeiner anderen romanischen ausgebildet ward«. (GANL II, 40 [26]). Im Hinblick auf die spätere Epoche sagt er: »Man hat die Antithesen des Seneca, und den Schwulst des Lucan mit dem ähnlichen Geschmack einiger neuerer spanischer Schriftsteller zusammengestellt.« (GANL I, 239 [178]). Von dieser Feststellung Schlegels ausgehend, kann man der Annahme, auch Ercilla (der Seneca und Lucan als Vorbilder betrachtete) sei unter die allzusehr antikisierenden spanischen Cinquecentisten zu rechnen (vgl. die Ausführungen auf S. 423 dieser Arbeit!) Berechtigung zuerkennen.

[101]) BN 61. NCH X, 50. NCH VIII, 39. Vgl. besonders den in Anm. 99 hervorgehobenen Unterschied!

[102]) GP V, 253; 190. M II, 355. R 304: ». . . daß die Prinzipien des Rhythmus und selbst der gereimten Silbenmaße musikalisch sind; was in der Darstellung von Charakteren, Situationen, Leidenschaften das Wesentliche, Innere ist, der Geist, dürfte in den bildenden und zeichnenden Künsten einheimisch sein.«

mus, gereimte Silbenmaße, Bilder und Gleichnisse auszeichnendes Gedicht zu formen versteht, der Spanier entweder ein solches schafft, das durch Rhythmus und gereimte Silbenmaße wirkt oder aber ein solches, das reich an Bildern und Gleichnissen ist[103]). Dieser »Absonderung« widmet Schlegel in seiner Geschichte der spanisch-portugiesischen Literatur aus den Jahren 1803/4 besondere Aufmerksamkeit. Er hebt zu Beginn mit Recht zwei Gattungen altspanischer Poesie, die farbigen Gedichte – er will sagen die nur hier und nicht im portugiesischen Bereich so zahlreichen Romanzen[104]) und die musikalischen Gedichte (Lieder) voneinander ab[105]). Wenn er in der elften Vorlesung der Geschichte der alten und neuen Literatur auf der einen Seite von der malerischen Fülle des Ariosto, auf der anderen vom musikalischen Zauber des Tasso spricht, so findet damit seine These Anwendung auf die italienische Literatur[106]). Der große Epiker der Portugiesen, Camões aber, vereinigt wiederum, wie Schlegel ebenfalls in der elften Vorlesung betont, beides: malerische Fülle und musikalischen Zauber[107]). Daß die Portugiesen die spanischen Liederformen, wenigstens die einfacheren besitzen – so heißt es nämlich nunmehr im Gang des zu analysierenden Textes – wird man mit Schlegel wiederholen[108]), zugleich aber versuchen, seine Feststellung durch einige ein wenig ausführende Bemerkungen zu erhellen. Ohne die Frage nach dem Ursprung der redondilha hier zu beleuchten[109]), kann man, um ein Beispiel für die Aussage zu nennen, daß in Portugal die spanischen Liederformen heimisch waren, darauf hinweisen, daß jene aus Achtsilblern bestehende vierzeilige Strophe in beiden Ländern der Iberoromania gepflegt wurde. Wenn Schlegel die Worte einfügt »wenigstens die einfacheren«, so möchte man Liederformen, welche komplizierter und

---

[103]) vgl. auch Schlegels Worte: ». . . Cervantes . . . da ihm jeder Ton und jede Farbe zu Gebote ist . . .« (N X, 26; VIII, 22.) (Hervorhebung durch den Verfasser dieser Studie!)

[104]) Über die malerische Romanze unterrichte man sich bei K. Vossler, Die Dichtungsformen der Romanen (Stuttgart 1951), S. 223, 227, 228, 263.

[105]) Man konsultiere auch GSPL (vgl. Anm. 11)! Vgl. auch die spanischen Cancioneros musicales!

[106]) Vor allem Th. Spoerri (Renaissance und Barock bei Ariost und Tasso. Versuch einer Anwendung Wölfflinscher Kunstbetrachtung. Bern 1922) hat zur Gegenüberstellung der beiden großen italienischen Autoren unter der hier in Rede stehenden Perspektive Wertvolles gesagt. (Vgl. S. 26 seiner Untersuchung!) Man lese ferner: L. Colli, La musicalità e il colore nella Gerusalemme. Napoli 1936 – Carmelo Previtera, La poesia e l'arte di Torquato Tasso. Messina/Milano 1936 (p. 127/141) – Fredi Chiapelli, Note sul linguaggio del Tasso Epico. In: Lingua Nostra X (1949), p. 1–10. – Daß Tasso auch malerisch sei, erwähnt Schlegel GANL II, 99 (69).

[107]) GANL II, 102 (71) Zu »Spitzfindigkeiten der musikalischen Wortspiele vgl. man zwei von Schlegel im Abschnitt über die spanische Dichtkunst geschriebene Sätze. »Lieder in der eigentümlichen spanischen, ganz musikalischen, äußerst zarten und wortspielenden Form, worin es wohl nicht leicht eine andere Sprache dieser gleich tun wird, das ist die eigentümlichste Blüte dieses Bodens.« (BN 54. In NCH X, 42 und NCH VIII, 34 lesen wir: ». . . bilden die früheste und eigentümlichste Blüte dieses Bodens.«) – »Die Romanze hat vielleicht das Übergewicht, und wenigstens für uns hat sie es dadurch, daß die deutsche Sprache wohl noch eher fähig ist, die orientalische Farbenglut derselben sich anzueignen, als jene [d. h. die der Lieder] unendlich zarten musikalischen Tändeleien nachzubilden.« (BN 57. NCH X, 45. NCH VIII, 36).

[108]) vgl. auch C. Michaelis a.a.O. S. 153: »Eine Sammlung aller der ersten Epoche portugiesischer Dichtkunst angehöriger Lieder im Volksstile, mit Einschluß sämtlicher portugiesischer und spanischer (d. h. galizischer und asturischer) Nachklänge aus späteren Jahrhunderten würde ein zwar eintöniges, aber dennoch sehr anmutiges Liederbuch ergeben.« (Hervorhebung durch den Verfasser dieser Studie!) Man sehe auch den Band Lírica de Camões (Edição crítica pelo Dr. José Maria Rodrigues e Afonso Lopes Vieira [Coimbra 1932]) durch!

[109]) vgl. z. B. Diccionario de Literatura Española, Madrid [Revista de Occidente] 1953 s. v. redondilla!

vorzüglich den Spaniern eigen waren, genannt und daher etwa folgende aufgeführt wissen: cuaderna via, zéjel (villancico), copla de arte mayor [110]), Manriques copla de pie quebrado, Herreras lira usw.

»... daß das Schönheitserbe der klassischen Völker für Portugal nicht wahrhaft fruchtbar gemacht werden konnte, solange die peninsularen Kurzzeilen allein [d. h. also Schlegels einfachere Liederformen] herrschendes Metrum blieben, erkannte zuerst dieser edle Geist ...« sagt Carolina Michaelis von Sá de Miranda [111]), der die bei Camões unvergleichlich »gekonnten« Dichtungsarten in die portugiesische Literatur einführte.

Dank besonderer sinnlich-seelischer Aneignungskraft vermochte Schlegel zu fühlen, daß Sprache und Ton der Portugiesen in den einfacheren Liederformen auf das Kindliche und Süße geht. Die Ausschließlichkeit seiner Feststellung (»nur«, »durchaus nicht«) [112]) möchte man etwas herabgemindert sehen. Mit Recht lenkt er die Aufmerksamkeit auf die Vorliebe der Portugiesen für die kürzeren Liederformen von sechs Silben. Man braucht nur – Schlegel gibt selbst den Namen des Dichters als Beispiel – an Camões zu denken. Wie groß ist die Zahl der »motes« in seinem lyrischen Werk!

Wie zur Poesie, so hat Schlegel zur Konstellation der Prosa sein Wort zu sagen. Nachdem er an die italienische Neigung zum Gelehrten und Altertümlichen erinnert hat, belegt er die portugiesische Prosa mit den Merkmalen: »sehr einfach, äußerst kurz und reich, aber ohne den mindesten Zwang« [113]). Für das Italienische weist man zur interpretierenden Auflockerung des Schlegeltextes am geeignetsten und zutreffendsten auf seine zahlreichen Einsichten in Boccaccios Künstlertum, in Boccaccios Durchbildung der Sprache hin. Man vergegenwärtige sich die Eigenschaften des Decameronstils, der für lange Jahrhunderte Norm der italienischen Kunstprosa geworden ist [114]). Die Antwort auf die Frage, welche portu-

---

[110]) Zur Abneigung der Portugiesen gegen die in Kastilien so beliebten versos de arte mayor vgl. C. Michaelis a.a.O. S. 296 Anm. 2 und auch die Behauptung Schlegels: »Sie [d. h. coplas de arte mayor] waren in der älteren Zeit bei diesen [d. h. bei den Spaniern] weit gebräuchlicher, so wie ich auch alte portugiesische Verse der Art zitiert fand, angeblich noch 150 Jahr vor Juan de Mena. Da indessen jene catalonischen Dichter dieses Silbenmaßes sich, wie es scheint, ausschließend bedient haben, so dürfte man vermuten, daß Castilianer und Portugiesen es vielmehr von diesen entlehnt haben, als umgekehrt.« (BN 70/71. NCH X, 59. NCH VIII, 47. Vgl. zu dieser Vermutung A. Morel-Fatio, L'arte mayor et l'hendécasyllabe (Romania XXIII p. 209/31) p. 209 und id., Katalanische Literatur (Gröbers Grundriß II, 2 [Straßburg 1897]) S. 80: »... taucht eine neue Form dieses selben Zehnsilbners auf ... es ist dies die arte mayor der Kastilianer, welche infolge des ungeheuren Rufes von Juan de Mena in ganz Spanien sich einbürgert.« Vgl. auch C. Michaelis a.a.O. S. 164 Anm. 2 und S. 168 Anm. 1, S. 196 sowie G. Baist, Die Spanische Literatur [Gröbers Grundriß II, 2] S. 390.

[111]) a.a.O. S. 296.

[112]) BN 62. NCH X, 50. NCH VIII, 40. An wen hat Schlegel gedacht, als er (ebenfalls an dieser Stelle) »jene künstlich verschlungenen Antithesen, Anspielungen und Alliterationen« erwähnte? Fernando de Herrera? San Juan de la Cruz? (Vgl. P. Pohl, Zur Alliteration im Portugiesischen. Diss. phil. Köln 1952.)

[113]) BN 62. NCH X, 50. NCH VIII, 40.

[114]) In seiner Nachricht von den poetischen Werken des Johannes Boccaccio 1801 spricht Schlegel zunächst vom Gebildeten der italienischen Sprache allgemein, um dann auf die Formkraft Boccaccios einzugehen. (N X, 9; VIII, 10) In der neunten Vorlesung der Geschichte der alten und neuen Literatur finden wir diejenigen Stellen, die das in unserem Text zu erklärende Wort vom »Gelehrten und Altertümlichen« am besten beleuchten. »Die ältere italienische Dichtkunst schließt sich auf der einen Seite ganz an die Philosophie des Mittelalters, in dem allegorischen Gedicht des Dante auf der andern Seite aber haben die antiken Vorbilder am meisten auf sie eingewirkt und ihre künstlerische Ausbildung stand in genauer Verbindung mit dem Studium der alten Sprachen. Die bei-

giesischen Autoren Schlegel im Sinne gehabt habe, als er die Einfachheit ihrer Prosa lobte, ist nicht leicht zu finden. Er mag D. Duarte (geb. 1391) und seinen Leal Conselheiro oder auch die der Formkunst entbehrenden, für die portugiesische Syntax paradigmatischen Schriften des Infanten D. Pedro (geb. 1392) meinen. Denkt man weiterhin an die gezügelte Sprache des Historikers João de Barros, an die Kraft zu durchsichtigem Ausdruck beim Chronisten Frei Bernardo de Brito, an die kunstvolle Wortfolge des Francisco Manoel de Melo, an die Klassik der Geschichtsschreiber Frei Luis de Sousa und Jacinto Freire de Andrade, endlich an die Spontaneität des António da Costa in seinen Briefen – diese Auswahl bedeutender portugiesischer Prosaisten sei hier erlaubt! –, so scheint schon der soeben vorgenommene Gebrauch unterscheidender Epitheta eine summarische Charakterisierung außer Diskussion zu stellen. Soll man aber die anregende Frage, ob die aufgezählten Autoren nicht – in bestimmtem, zu definierenden Sinne – einfach, kurz, reich, zwanglos geschrieben haben, von vornherein als unberechtigt ansehen [115])?

Der Ursprung der portugiesischen Poesie [116]), so dachte Schlegel, ist wegen des erwähnten Mangels an Hilfsmitteln »nicht ganz mit Sicherheit anzugeben.« [117]) Carolina Michaelis schreibt: »Das Anfangsdatum der ersten Epoche ist ein ungefähres. Wir wissen nicht und werden kaum jemals wissen, von wem und wann das früheste höfische Minnelied in portug. Sprache gedichtet ward.« [118]) Sie stellt aber nach genauer Darlegung der Möglichkeiten der Genesis fest, daß man berechtigt sei, den Beginn der ersten Epoche um 1200 in León anzusetzen [119]). Nachdrücklich

---

den Dichter Petrarca und Boccaz waren selbst Gelehrte . . .« (GANL II, 7/8 [1]) – »Ebenso kunstreich wie Petrarca zur Poesie, suchte Boccaccio die italienische Prosa auszubilden; doch leidet sie auch bei ihm an der langen periodischen Verwicklung, von welcher der einzige Machiavell ganz frei ist.« (GANL II, 20 [10]) – »Dies sind die Ursachen, warum die Poesie der Italiener, welche durch ihre kunstreiche Vollendung am meisten auch bei andern Nationen Einfluß gewonnen hat, und fast ein Allgemeingut des ganzen gebildeten Europa geworden ist, im Ganzen mehr zum Antiken und zur Philosophie sich neigte, weniger aber, und erst in ihrer spätern Epoche, vom Rittergeiste beseelt war.« (GANL II, 23 [13]) – Zur Bestätigung der Schlegelschen Charakterisierung durch moderne philologische Forschung vgl. man K. Vossler, Italienische Literaturgeschichte [Berlin-Leipzig 1927⁴], S. 7. – A. Schiaffini, La prosa-poesia di Giovanni Boccaccio [Revue de Linguistique Romane X (1934) p. 63–83] – id., Tradizione e poesia nella prosa d'arte italiana dalla Latinità medievale a G. Boccaccio. Roma 1943. – V. Branca, Tecnica e poesia nella prosa del Decameron. In: Siculorum Gymnasium 1951, p. 21/58. – A. Schiaffini, Momenti di storia della lingua italiana. Roma 1953. – G. Devoto, Profilo di storia linguistica italiana. Firenze 1954.

[115]) Da Schlegel »einigen von den historischen Werken« der Portugiesen (BN 59. NCH X, 47. NCH VIII, 37) seine Aufmerksamkeit schenkte, ist es nicht ausgeschlossen, daß er auch den einen oder andern der oben genannten Autoren las.

[116]) An dieser Stelle, d. h. nachdem der Leser des Schlegeltextes die Vergleiche mit italienischer und spanischer literarischer Kunst zur Kenntnis genommen hat, sei (unter besonderer Berücksichtigung der in Anm. 107 angegebenen Textstelle [GANL II, 102 (71)] auf Fragment 2102 der LN hingewiesen. Dort heißt es: »Camoëns scheint durchaus auf einem höheren Gesichtspunkt zu stehen als die spanische Poesie. Die portugiesische schon eine S[yn]th[ese] der italienischen und der spanischen P[oesie]. Der Hauptcharakter der italienischen von Dante bis Ariost ist falsche Tendenz und Virtuosität.« Gerade in diesem Zusammenhang erinnert man sich der von Schlegel vollzogenen Charakterisierung der portugiesischen Dichtung als einer solchen, die Musikalität und Farbigkeit in sich vereinigt und dadurch auf einen ganz besonderen Rang Anspruch hat. (Vgl. S. 433 dieser Studie!) Vgl. aber auch LN 1981!

[117]) BN 62. NCH X, 50. NCH VIII, 40. [118]) a. a. S. 143.

[119]) a. a. O. S. 177: »Wir sind also schon heute berechtigt, sowohl den Beginn der ersten Epoche um 1200 anzusetzen als auch ihn nach Leon zu verlegen. – In Portugal selbst aber ertönte portug. Minnesang bei Hofe vermutlich erst nach der Rückkehr der Sousas, als

weist Schlegel auf die heute gewiß weitgehend klarer gesehene Verschiedenheit des Ursprungs der portugiesischen von dem der spanischen Literatur hin [120]). Sein Satz: ». . . die Romanze hat fast gar keinen Einfluß [ergänze hier: in Portugal] gewonnen . . .« [121]) muß auf Grund der Forschungen von Menéndez Pidal nunmehr auch präzisiert werden. Aus den Darlegungen des spanischen Philologen entnehmen wir, daß Romanzen sich in Portugal großer Beliebtheit erfreuten [122]). Von »fast gar keinem Einfluß« kann keine Rede sein. Auch was den Ursprung im eigentlichen Sinn des Wortes angeht, scheint der »lusitanismo« im Romanzenschatz nicht außer acht gelassen werden zu dürfen [123]). Die Prüfung der Gattungen weiterführend, fügt Schlegel vorsichtig hinzu: »Die idyllischen Dichter aus dem Zeitalter des Camõens scheinen den früheren italienischen und spanischen nachgefolgt zu sein.« [124]) Man denke hier an das Kunstidyll des Sá de Miranda, des Bewunderers Sannazaros und Garcilasos, an Cristovão Falcão und Bernardim Ribeiro, die Petrarca, Boccaccio, Bojardo und unmittelbarer noch Encina auf sich wirken lassen konnten, und auch an die Idyllen des Diogo Bernardes [125]). Beim nächsten Satz unseres philologisch zu interpretierenden Textes erweist sich eine Analyse des in ihm Gesagten als besonders ratsam. Schlegel formuliert: »Die Gattung des dramatisierten Romans wie die Selvagia Eufrosina, und Celestina, ist zu untergeordnet, um für die Geschichte der Ausbildung der Poesie viel Gewicht darauf zu legen [126]). Drei Werke werden genannt: die 1554 zu Toledo veröffentlichte Nachahmung der 'Celestina' von Alonso de Villegas Selvago: 'Comedia Selvagia' [127]), die 1555 erschienene 'Eufrosina' und die berühmte 1499 zu Burgos in 16, 1502 zu Sevilla in 21, 1526 zu Toledo in 22 Akten publizierte 'Celestina', die Gottfried Baist als »dialogisierten Roman« bezeichnete [128]). Nur das an zweiter Stelle erwähnte Werk ist in portugiesischer Sprache geschrieben; es allein gehört der portugiesischen Literatur an. Dennoch fügt Schlegel in dieser Arbeit 'Selvagia', 'Eufrosina' und 'Celestina' in eine Reihe. Er tut es nicht zuletzt deshalb, weil er dazu neigt, die Portugiesen als diejenigen anzusehen, welche die Gattung des dramatisierten Romans erdachten, wie die folgenden Zeilen beweisen, die dem Abschnitt über die spanischen Dichtwerke entnommen sind: »Was die kastilianischen Dichter außer der Gattung der prosaischen Dramas oder dramatisierten Romans, worin die so berühmte und auch vom Cervantes geachtete Celestina, als

---

Alfons II »aquel que foi gafo«, ans Krankenlager gefesselt, von 1219 bis zu seinem Tode (1223) ständig in Santarem weilte.

[120]) BN 62. NCH X, 50. NCH VIII, 40. Vgl. G. Baist a.a.O. S. 387: »In der zweiten Hälfte des zwölften Jahrhunderts treten dann die ersten Denkmäler der Volkssprache auf, im Fuero de Avilés, dem Poema del Cid und vielleicht auch dem Misterio de los Reyes Magos.«

[121]) BN 62. NCH X, 50. NCH VIII, 40.

[122]) Romancero Hispánico T. II [Madrid 1953], p. 208–212. Vgl. auf p. 253 den Hinweis auf F. Schlegel!

[123]) Ibid. p. 321/324, dann vor allem p. 328. Vgl. auch C. Michaelis a. a. S. 154, 191, 193 und Nr. 2149 der LN (»Die Herausgeber des Romancero reden von einer poesia Gallega, diese sei nebst dem Portuguesa und Provenzal die Quelle des Castellana und alle drei sämtlich in amoretes und devociones beschäftigt.« (Text in dieser Form nach Eichner, vgl. Anm. 11 dieser Studie!)

[124]) BN 62. NCH X, 50. NCH VIII, 40.

[125]) Da Sá de Miranda dreißig Jahre jünger als Camões war, muß und darf man die Worte »Zeitalter des Camõens« in diesem Falle etwa der ersten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts gleichsetzen.

[126]) BN 62. NCH X, 50. NCH VIII, 40.

[127]) Daß die 1582 veröffentlichte Comedia Selvage von Romero de Cepeda gemeint sei, ist unwahrscheinlich.

[128]) a.a.O. S. 460.

das vorzüglichste Werk betrachtet wird, den Portugiesen verdanken ist auch nicht ganz sicher zu entscheiden . . .« [129]) Hat man die neueren Untersuchungen zur Eufrosina – nur dieser portugiesische Text kann für unsere Themastellung die Aufmerksamkeit fesseln – vor Augen, so möchte man, etwa im Hinblick auf die Ergebnisse von Vossler und Asensio, auch in diesem Falle das Schlegelsche Urteil in seinen Ausführungen über die portugiesische Dichtkunst einer Revision unterziehen oder wenigstens mit stark nuancierender Vorsicht aufnehmen [130]). Selbst wenn man zugäbe, daß die Gattung des dramatisierten Romans als solche untergeordnet wäre, so müßte man 'Celestina' und 'Eufrosina' in einer Geschichte der Ausbildung der Poesie einen guten Platz einräumen.

Sehr mit Recht weist Schlegel darauf hin, daß die Portugiesen besonders reich an historischen Texten, an Chroniken einheimischer Geschichte seien. [131]) Er beruft sich auf die Einstufung eines oder mehrerer nicht namentlich erwähnter Autoren, derzufolge die portugiesischen Chroniken ebensogut der Geschichte wie der Poesie angehören. Um für die Richtigkeit der von Schlegel wiedergegebenen These [132]) ein Beispiel zu zitieren – es wäre leicht, andere anzureihen – nenne

---

[129]) BN 56. NCH X, 44. NCH VIII, 35 (In der ersten und zweiten Gesamtausgabe liest man: . . . der prosaischen Dramas . . .) Vgl. auch Nr. 1717 der LN: Celestina (Selvagia, Eufrosina p. p.) diese ganze Gattung besonders bei den Portugiesen blühend. Zur Quellenfrage lese man Castro Guisasola, Observaciones sobre las fuentes literarias de la Celestina. Revista de Filologia Española. Anejo V. Madrid 1924. (Vgl. auch M. Kruse, Stand und Aufgaben der Celestina-Forschung. Romanistisches Jahrbuch VI [1953–1954], S. 333/334.)

[130]) vgl. K. Vossler, Eufrosina – In: Südliche Romania [München-Berlin 1940], S. 146: »dies alles erinnert an die kastilische 'Celestina', die kein eigentliches Drama, sondern eine »Acción en prosa«, eine in Gesprächen gespiegelte Folge von Ereignissen ist. Man könnte auch sagen: ein dialogisiertes Exemplum, ein als typisch erkanntes und von den mehr oder weniger unmittelbar betroffenen Menschen in ihrem Erleben besprochenes oder gar im Sprechen erlebtes Stück Schicksal . . .« Ibid. p. 148: »Nicht viel anders dürfte es in Coimbra zugegangen sein bei der Geburt des ersten wirklich modernen Konversationsstückes, des ersten Spiels der schönen sprechenden Gefühle: das ist, soweit ich zu sehen vermag, 'Eufrosina'.« (Hervorhebung durch den Verfasser dieser Studie!) Man lese ferner Jorge Ferreira de Vasconcellos, Comedia Eufrosina. Edición . . . de Eugenio Asensio, Madrid 1951, p. LII–LVI.

[131]) BN 62. NCH X, 50/51. NCH VIII, 40.

[132]) Auf welche Autoren Schlegel sich hier bezieht, wird nicht leicht zu ermitteln sein. Sollte er diesen oder jenen Hinweis in dem 1626 zu Madrid erschienenen, spanisch geschriebenen Geschichtswerk des Kompilators Manuel de Faria e Sousa, der auch die Lusiaden kommentierte (Las Lusiadas comentadas, Madrid 1639) benutzt haben? (Vgl. Nr. 2150 der LN: 'Epitome de las historias por Manuel de Faria y Sousa 1779. Chronik des Palmerin von England, 1786. 4° Vol. I–III.') In dem dreibändigen Werk: Magazin der Spanischen und Portugiesischen Literatur herausgegeben von F. J. Bertuch I, II (Weimar 1780), III (Dessau-Leipzig 1782) finden sich keine in vorliegendem Falle dienlichen Angaben. Auch sonst scheint F. Schlegel Bertuch nicht zu Rate gezogen zu haben. Er hätte diesem »Magazin«, das im wesentlichen nicht mehr als eine Anthologie darstellt, nicht viel entnehmen können, es sei denn einen Hinweis auf diesen oder jenen Autor (Camões-Ferreira!) (Man vgl. Bertuch I, S. 1 ff.: Volksromanzen; 319 ff.: Proben aus Camões. – II, S. 247 ff.: Erster Gesang der Lusiade . . . – III S. 169 ff.: Ignez de Castro. Von Quita; S. 211 ff.: Ignez de Castro. Von Ferreira; S. 247 ff.: Bristo. Von Ferreira; S. 335 ff.: Fragmente aus der Portugiesischen Geschichte und Literatur). Der Lyrik des Camões schreibt auch Bertuch, wie später F. Schlegel (vgl. S. 440 dieser Studie!) »Leichtigkeit« zu (I, S. 320). – Was nun die historischen Werke Schlegels angeht, so nimmt Portugal in den Vorlesungen 'Über die neuere Geschichte' und in der 'Philosophie der Geschichte' (SW² XIV) keinen Platz ein. Im 'Cours d'histoire universelle' (1805/1806) (Première édition du manuscrit inédit avec introduction et notes par Jean-Jacques Anstett 1939) spricht er p. 252/253 in folgenden (für das hier in Rede stehende Anliegen nicht fördernden) Worten über Portugal: »Portugal war früher nur ein kastilisches Lehen, nachher existierte es ganz getrennt für sich. Außer einigen Kriegern hatte es weiter keine

ich den Historiographen Fernão Lopes, der in seiner Chronik des Königs Johann I. einen bildhaften, man darf wohl sagen, dichterischen Stil schreibt[133]). So wäre also wirklich nicht erst bei Camões, sondern schon in Chroniken des fünfzehnten Jahrhunderts »aus alter Zeit«[134]) »das wirkliche Leben der Nation innig mit ihrer poetischen Anlage verbunden gewesen.«[135]) Bei Portugiesen wie Spaniern fand Schlegel geeignete Schriften für die klare Bestätigung seiner Ansicht, daß zur Literatur »vor allem die Dichtkunst, und nebst ihr die erzählende und darstellende Geschichte« gehöre[136]). An diesem Punkt des analysierten Textes, wo die in späteren Jahren mehrfach erwähnte poetische Anlage des portugiesischen Volkes auftaucht[137]), mag ein unser Verständnis vertiefendes Zitat aus dem 'Ge-

---

Gemeinschaft mit Kastilien; erst unter Emanuel dem Großen und Ferdinand dem Katholischen andererseits tritt es mit Spanien wieder in eine nähere Verbindung, wiewohl anderer Art. Auch erst in dieser Zeit, wo die Fahrt nach Ostindien und Amerika entdeckt worden, gewinnen beide Länder Einfluß auf die allgemeine europäische Geschichte: von nun an spielen sie eine der glänzendsten Rollen auf dem Welttheater. In Rücksicht der Kultur finden sich mehrere große Unterschiede zwischen Portugal und Kastilien. Seine südliche Küste war zu Handel und Seefahrt viel geeigneter als die von Kastilien, daher gelten von ihm auch alle Handelskultur und die Vorteile, die daraus entspringen, ebenso gut wie von Aragonien; zugleich scheint sich hier in dem beständigen Kampf und den Abenteuern mit den Sarazenen auch der kastilische Rittersinn entfaltet und erhalten zu haben, so daß hier alles vereinigt erscheint, der ritterliche Sinn und Hang zu Abenteuern der Kastilianer mit der feinen Handelskultur der Aragonier.«

[133]) vgl. Vitorino Nemésio, Alguns aspectos da prosa medieval principalmente através da Primeira Parte da Crónica de D. João I de Fernão Lopes. O Instituto (Coimbra) 80 (1930), p. 469/497, 637/654; 81 (1931), 135/146; 82 (1931), p. 481/498, 565/575. – G. Le Gentil, l. c. p. 25: »Un seul, Fernão Lopes, avait reçu le don et dépasse tous les artistes de son époque.« – A. E. Beau, Fernão Lopes und die Anfänge der portugiesischen Geschichtsschreibung. In: Portugal-Festschrift der Universität Köln S. 42 ff. Narcisso de Azevedo, A arte literária na Idade-Média. Porto 1947 spricht p. 165/182 über Fernão Lopes »criador do estilo pictural«. Im Vorwort zum ersten Teil der Coronica del Rey D. Joham de boa memoria gibt Fernão Lopes eine Apologia da simplicidade literária. Aus der Fülle der Chroniken späterer Zeit seien mit mehr oder weniger Recht genannt: Frei Joam Alvares, Chronica do Sancto e virtuoso iffante D. Fernando. 1527; Damião de Goes, Chronica de D. Manoel 1566/1567; Frei Luis de Sousa, Chronica de S. Domingos 1619; Balthasar Telles Chronica da Companhia de Jesus 1645.

[134]) BN 62. NCH X, 50. NCH VIII, 40. Es ist unwahrscheinlich, daß Schlegel noch ältere Chroniken im Sinne gehabt hat (vgl. C. Michaelis a.a.O. S. 210/211: »... Chronica breve do Archivo Nacional ... besteht aus nichts als einer Reihe dürrer und loser annalistischer Notizen ...«)

[135]) BN 62. NCH X, 51. NCH VIII, 40.

[136]) GANL I, 9 (9). In der GANL II, 41 (21) ist von der spanischen Sprache die Rede, »die an gut geschriebenen geschichtlichen Werken sehr reich ist, und in der eine männliche Beredsamkeit sich bis auf unsere Zeiten erhalten hat ...«

[137]) vgl. Bouterwek a.a.O. S. 3 und F. Diez a.a.O. S. III. An dieser Stelle muß auf einen Unterschied zwischen BN und NCH auf der einen sowie GSPL auf der anderen Seite hingewiesen werden. Während BN 62, NCH X, 51 und NCH VIII, 40 die Formulierung »... welche innige Verbindung [d. h. diejenige zwischen dem wirklichen Leben der Nation und ihrer poetischen Anlage] ihren großen heroischen Dichter vor allen auszeichnet« bieten, heißt es in GSPL: »... welche innige Vereinigung ihre großen heroischen Dichter, Camões vor allen, auszeichnet.« Da vor Camões kein Portugiese ein in portugiesischer Sprache geschriebenes Heldenepos verfaßte – von den oitavas im Ritterroman Clarimundo (III, 4) des João de Barros darf man absehen – kann Schlegel (welches Licht wird durch solche Feststellung auf seine für die damalige Zeit erstaunlich große Kenntnis der portugiesischen Literatur geworfen!) nur später geschriebene Werke gemeint haben. Hier seien zitiert: Jeronymo de Cortereal, Diu [1574]; Francisco de Andrade, Primeiro Cerco de Diu [1589]; Vasco Mousinho de Quevedo (oder Cabedo) Castellobranco, Affonso V o Africano [1596]. LN 2174 (ed. Eichner) heißt es: « Myssipo de Macedo ein gutes episches Gedicht der Portugiesen«. Schlegel spricht hier vom Epos des António de Sousa de Macedo (1600–1682): Ulyssipo aus dem Jahre 1640. (Vgl. dazu auch Giuseppe Carlo Rossi,

spräch über die Poesie' nicht fehlen. Lothario sagt dort: »Jede Kunst und jede Wissenschaft, die durch die Rede wirkt, wenn sie als Kunst um ihrer selbst willen geübt wird, und wenn sie den höchsten Gipfel erreicht, erscheint als Poesie...« [138]) Also kann auch die Geschichte als Poesie bezeichnet werden. Im Hinblick auf diese Anschauung ist zum Beispiel die in der 'Philosophie der Philologie' vollzogene Kritik an Jean-Jacques Barthélemys 1787 erschienenem Buch 'Le Voyage du jeune Anarcharsis en Grèce' zu verstehen: »antiquarische Kompilation, ohne historischen Geist, ohne alle Philosophie (ohne Schönheitsgefühl), ohne Stil und ohne Sinn fürs Klassische.« [139])

Bevor Schlegel zur Betrachtung des Werkes des portugiesischen Nationaldichters übergeht, ordnet er sein Wort über die Gattung der »autos« ein [140]). Erinnern wir uns daran, daß das in einer Handschrift des dreizehnten Jahrhunderts überlieferte, erst im achtzehnten entdeckte spanische Auto de los reyes magos als das älteste bekannte dramatische Werk in romanischer Sprache überhaupt bezeichnet wird, daß Gómez Manrique und Juan del Encina die Gattung wohl als erste vorbildlich pflegten, so wird man die freilich mit Zurückhaltung vorgetragene Meinung, die Spanier hätten das auto von den Portugiesen entlehnt, kaum annehmen [141]). Die heitere Gestalt der katholischen Bräuche im alten Portugal mag Schlegel im Anschluß an historische Studien [142]) und besonders im Hinblick auf Gil Vicente [143]) und seine fromme Theaterkunst in den Sinn gekommen sein: jedenfalls hat er wiederum eine durchaus zutreffende Beobachtung in den Gang seiner Untersuchung eingeflochten.

Storia della Letteratura portoghese. Firenze 1953 p. 142.) – Es bleibt die Frage, ob und in welchem Sinn man von »großen heroischen Dichtern« (in der Mehrzahl) sprechen kann.

[138]) GP V, 250; 188. M II, 354. R 302.

[139]) a.a.O. S. 60.

[140]) Nimmt Schlegels Bemerkung, die autos seien zu allen Zeiten als Lieblingsgattung der portugiesischen Nation bezeichnet worden (BN 62/63. NCH X, 51. NCH VIII, 40) auf bestimmte Kritiker oder bestimmte Verfasser von mystischen Schauspielen Bezug? Es dürfte schwer fallen, diese Frage umfassend und befriedigend zu beantworten. Doch darf man, da die religiösen autos sehr zahlreich waren und manche von ihnen »noch heute« (so C. Michaelis a.a.O. S. 307) gespielt werden, mit Recht von einer Lieblingsgattung sprechen. LN 2162 heißt es: »Moralitäten auch im Portugiesischen noch viel vorhanden«. Gerade hier hat Schlegel vermutlich die autos im Sinne. Man erinnere sich daran, daß etwa Gil Vicente die Termini auto und moralidade in gleicher Bedeutung verwendet. Vgl. auch noch – im Hinblick auf die oben zitierten Gómez Manrique und Juan del Encina – Nr. 1717 der LN: »Auto's vermutlich sehr modern.« Der Hinweis auf die portugiesischen Chroniken »aus alter Zeit« bezieht sich, wie wir oben sahen (vgl. S. 438) mit hoher Wahrscheinlichkeit auf solche des fünfzehnten Jahrhunderts. Mit dieser Äußerung wäre die Charakterisierung der autos als »sehr modern« wohl kaum vereinbar, wenn Gómez Manrique (15. Jahrhundert!) und Juan del Encina († 1529) vor dem geistigen Auge des Verfassers der LN gestanden hätten, als er die angeführte Aussage (Nr. 1717) niederschrieb. Vor endgültiger Entscheidung müßte man jedoch den Gebrauch des Wortes »modern« bei Schlegel untersuchen. Man behalte auch die Möglichkeit eines Unterschieds zwischen früher (LN) und später geäußerter Meinung (NCH) im Auge.

[141]) Schlegels Neigung, den Anteil der Portugiesen an den geistigen Leistungen der Ibero-romania ins Licht zu rücken, tritt mehrfach deutlich zutage. Man betrachte zunächst LN 2163: »Offenbar ist das spanische auto ganz vollendet von den Portugiesen angenommen, welche es früher gehabt haben.« (Über Spuren portugiesischer dramatischer Kunst im 12./13. Jahrhundert vgl. Rossi l. c. p. 46/47). Dann sei an die elfte Vorlesung erinnert: ». . . manches, was für altcastilisch gehalten wird, stammt von den Portugiesen her. Ja so verwandt ist die Poesie der einen und der andern Nation, daß es nicht leicht ist abzusondern, was der Erfindung nach der einen oder der andern gehört.« (GANL II, 89 [61–62]) Vgl. ibid. 90–91 (63).

[142]) Man beachte die Formulierung: »da die Geschichte uns lehrt« (BN 63. NCH X, 51. NCH VIII, 40.)

[143]) vgl. G. Le Gentil l. c. p. 39: »Gil Vicente invente l'auto . . .«

Der nunmehr folgende Teil der Ausführungen zur Charakteristik der portugiesischen Dichtkunst, fast die ganze zweite Hälfte, ist Camões gewidmet. Schlegel geht zunächst auf dessen kleine lyrische Werke (die auch neuerdings immer mehr geschätzt werden) ein und findet in ihnen dieselben Vorzüge, die er bisher an portugiesischer Sprache und Literatur im allgemeinen gelobt hatte [144]). Seine hingebende Liebe aber gilt offensichtlich den Lusiaden [145]). Er nennt die in ihnen geschilderte Entdeckung Indiens die größte Begebenheit der neuern Zeit [146]) und wertet vor allem die Tatsache, daß Camões in seinem Gedicht aus der »Fülle der eigenen Anschauung und reifsten Erfahrung« schöpft [147]). »Der deutsche Entdecker« [148]) des großen Portugiesen findet in diesem Zusammenhang die schöne Wortfügung: »Teppich von unendlichem Leben« [149]). Das ist es, was Camões über Ariost, der seinen Ruggiero erdichtete, hinaushebt: die Vereinigung von historischer Wahrheit – von persönlichen Erlebnissen des Autors und allen bedeutenden nationalen Ereignissen – auf der einen Seite mit freiem Spiel der Phantasie auf der andern. Aber nicht nur in dieser Vereinigung, auch an Farbe und Fülle der Erfindung gebührt Camões, so sagt Schlegel, vor Ariost der höhere Rang [150]). Dann hebt er die »rasche Darstellung« und »leichte Klarheit« [151]), die sich sonst nur noch in den homerischen Gesängen fände, hervor. Sehen wir uns, um diese beiden Eigenschaften in ihrer Bedeutung durch eine Parallelisierung besser zu verstehen, die erste Vorlesung der Geschichte der alten und neuen Literatur an, so stellen wir fest, daß Schlegel dort an Homer »größte Verstandesklarheit« [152])

[144]) Um dem Kindlichen und Zarten zu begegnen, sehe man beispielsweise die Redondilhas durch. Von der Süßigkeit des Genusses berichten die Sonette (vgl. etwa 28, 37, 40, 46 in der zitierten Ausgabe der Lírica de Camões) Der Schwermut verlieh der Dichter in den Elegien Sprache (vgl. auch Cancão I!) Klarheit des einfachen Ausdrucks bietet, um nur ein Beispiel zu nennen, die erste in der genannten Ausgabe abgedruckte Ekloge.

[145]) Unter ausdrücklicher Bezugnahme auf A. W. Schlegel hat O. Walzel (a. a. O. S. 485 [vgl. Anm. 9 dieser Studie!]) hervorgehoben, daß an dieser Stelle der Studie über die portugiesische Dichtkunst der Leser vergeblich auf einen Übergang warte. »Die eine Frage läßt der warme Bewunderer [d. h. F. Schlegel] offen, ob all das, was er preisend von der Sprache Portugals und von der Lyrik des Camões sagt, wirklich für ein großes Epos und vollends für eine Verklärung von Helden taugt. F. Schlegel geht ohne Bedenken und ohne den naheliegenden Einwand zu erwägen, weiter zu den Lusiaden . . . Dann indes trägt Wilhelm nach, was bei Friedrich fehlt: Camões habe seine Muttersprache zur Majestät des Heldengedichts geadelt.« Obwohl die kritische Bemerkung Walzels der Bedeutung nicht entbehrt, so darf man doch auch sie kritisch betrachten, indem man fragt, ob Friedrich nicht mit den Worten ». . . so reich, so eigen, und so rasch dargestellt, und mit dieser leichten Klarheit . . .« (BN 63/64. NCH X, 52 und NCH VIII, 41 heißt es: ». . . so eigentümlich neu . . . und dabei mit dieser leichten Klarheit . . .«) auch die Sprache des Epos hat abheben und charakterisieren wollen.

[146]) BN 63: »die größte Begebenheit der modernen Zeit«. NCH X, 52 und NCH VIII, 41: »die größte Begebenheit der neuern Zeit«. Vgl. auch GANL II, 35 '(21/22); ferner W. v. Humboldt, Gesammelte Schriften, Bd. 9 (1912), S. 431 und H. Schäfer, Geschichte von Portugal III (Hamburg 1850), S. 3.

[147]) BN 63. NCH X, 52. NCH VIII, 41.

[148]) So nennt O. Walzel Friedrich Schlegel (vgl. Anm. 9 dieser Studie!)

[149]) BN 63. NCH X, 52. NCH VIII, 41.

[150]) vgl. GANL II, 95/97 (66/67).

[151]) BN 64. NCH X, 52. NCH VIII, 41. Schlegels Worte sind: »rasch dargestellt«.

[152]) GANL I, 31 (25). Vgl. GANL I, 176 (132). Schlegel will mit seiner Aussage gewiß nicht behaupten, daß der klare Camões einer alle Einzelheiten ins Auge fassenden Interpretation keine Schwierigkeiten bereite. Solchem Urteil würde man nicht zustimmen. Sieht man auch davon ab, daß wenige Leser sich den Lusiaden mit gleicher Bildungsbasis wie Schlegel zu nähern vermögen, so bleiben dennoch für den philologischen Blick viele Unstimmigkeiten im Texte übrig. An dieser Stelle drängt sich die Frage auf, ob F. Schlegel die Lusiaden ganz und genau gelesen habe. Es wäre durchaus denkbar, daß dieser an Intuitionen so reiche Geist schon auf Grund der Lektüre von Teilen des Epos zu seinen tiefdringenden Einsichten gelangt sei.

und »geflügelte Leichtigkeit der Erzählung«[153]), also ähnliche Vorzüge, rühmt. Was nun rasche Darstellung und geflügelte Leichtigkeit der Erzählung in den Lusiaden angeht, so hat hier die Beobachtungsgabe des romantischen Kritikers wirklich etwas jedem achtsamen Leser besonders Auffallendes deutlich in Worte gefaßt[154]). Noch eine andere Eigenschaft – das hob Schlegel in Fragment 2053 der LN hervor – teilt das Hauptwerk des Camões mit dem des Homer: beide schildern Heldentat und Heimkehr. Während aber das griechische Epos zweiteilig ist (Ilias und Odyssee), verbinden die zehn Gesänge des portugiesischen »nostos« und »aristeia« zu einer Einheit. Camões habe, so fährt Schlegel in der in vorliegender Studie zentral stehenden Abhandlung fort, das Leben der Nation wie sein eignes gefühlt[155]). Damit wird ein großes Lob ausgesprochen. Schlägt man nämlich erneut in der Geschichte der alten und neuen Literatur nach, so findet man in deren elfter Vorlesung den »moralischen Gesichtspunkt« erwähnt, der alles darauf bezieht und danach bewertet, »ob eine Literatur durchaus national, der Nationalwohlfahrt und dem Nationalgeiste angemessen ist«[156]). Welches Epos aber wäre nationaler als dasjenige, in dem der Verfasser das Leben der Nation als sein eignes fühlt? Wenn Schlegel die Lusiaden ein »Jugendbuch für Helden«[157]) nennt, wenn er an die »väterlichen Heldenlehren« erinnert, mit denen das Werk D. Sebastião gewidmet ist[158]), wenn er es als das einzige »heroische«[159]) Nationalgedicht, was die Neueren aufzuweisen haben, rühmt, so darf man mit Sicherheit annehmen, daß ihm das »Heldische« besonders ausgeprägt und besonders wertvoll erschien[160]). Wir aber, die heutigen Leser, werden daran gemahnt, daß eine vergleichende Phänomenologie des Heldentums anhand literarischer Texte noch nicht geschrieben ist und daß in einer solchen das Spezifische des Helden bei Camões einen beachtlichen Platz beanspruchen würde[161]).

Schlegel hebt, nachdem er die Lusiaden als »höchsten Moment« der portugiesischen Geschichte selbst[162]) und so für die in ihnen gegebene historische Dar-

---

[153]) GANL I, 31 (25).

[154]) Man denke etwa an die Verwendung des Eis! oder an den (im einzelnen zu untersuchenden) Bewegung schaffenden Gebrauch der Konjunktionen (z. B. E, Logo, Mas usw.) Vgl. auch Afrânio Peixoto, A lingua de Camões. In: Ensaios Camonianos [Coimbra 1932], p. 309/41; F. Rebêlo Gonçalves, Camões Mestre da Língua. Dissertações Camonianas. São Paulo 1937. – Hernani Cidade, O estilo épico nos Lusíadas. Revista Portuguesa de Filologia II (1948), p. 16–27. Die GSPL aus den Jahren 1803/1804 beschließt, nachdem von der leichten Klarheit die Rede war (»Ein solcher Teppich von unendlichem Leben, so reich, so glänzend, so eigen und so reif dargestellt, und mit dieser leichten Klarheit . . .« ihren Camões-Abschnitt mit einem Lob auf die camonianische Stanze. Auch hier übertraf der Portugiese, so sagt Schlegel, die beiden italienischen Dichter Ariost und Tasso.

[155]) BN 64. NCH X, 52. NCH VIII, 41.

[156]) GANL II, 92 (63). Vgl. freilich die vierzehnte Vorlesung, in der es heißt: »So lobenswert und wohltätig indessen die stete und allgemeine Beziehung auf diesen Mittelpunkt ist, zum entscheidenden Orakel in aller Erkenntnis und Wissenschaft ist dieser Begriff [d. h. der der Nationalwohlfahrt] nicht zureichend.« (GANL II, 215/216 [156]).

[157]) BN 64. NCH X, 52. NCH VIII, 41.

[158]) Ibid. – »Doch läßt Camões sein Epos drucken und widmet es dem Herrscher mit mannhaft spornenden Worten.« (C. Michaelis a.a.O. S. 315. Hervorhebung durch den Verfasser dieser Studie!) Vgl. auch GANL II, 97 (67).

[159]) BN 65. NCH X, 55. NCH VIII, 42. Vgl. aber GANL II, 95 (66): »So bleibt also wohl der Cid das einzige große Nationalheldengedicht, was die Spanier besitzen.«

[160]) vgl. auch Hernani Cidade, Luis de Camões (II. O Epico). Revista da Faculdade de Letras de Lisboa 1950 (Darin: O retrato dos heróis).

[161]) vgl. E. R. Curtius, Europäische Literatur . . . S. 179.

[162]) »Als den höchsten Moment dieser kurzen aber herrlichen Epoche [Schlegel meint das Entdeckungszeitalter] kann man jenes große Nationalgedicht selbst betrachten, den

stellung die Verknüpfung mit der Gegenwart des sechzehnten Jahrhunderts nachgewiesen hat, die Vorzüge des portugiesischen als eines nationalen Epos im Vergleich zu Virgil auf der einen, zu Tasso, dem »Nachklang des Camões«[163]) auf der anderen Seite hervor.

Auch hier weist sein Urteil auf dasjenige voraus, das er Jahre später in seiner dritten und neunten Vorlesung zur Geschichte der alten und neuen Literatur erarbeitet hat. In der dritten nämlich spricht er der Äneis den Titel einer vollkommenen Kunstschöpfung ab. Er vermißt in ihr ein umfassendes, Vergangenheit und Gegenwart verbindendes Gemälde des altitalischen Lebens, die aus erlernter Kunst und eigner Kraft erwachsende Gleichmäßigkeit in Darstellung, Sprache und Anordnung des ganzen Werkes[164]). Den Begriff des Ganzen, dem wir schon begegneten und im Verlauf der Schlegelschen Charakteristik in unmittelbarer Anwendung auf Camões noch begegnen werden, finden wir also auch hier vor, und zwar wiederum in objektivem Sinne. In der neunten Vorlesung wagt Schlegel eine 1803 noch nicht ausgesprochene Kritik am Dichter der Lusiaden. Er meint, jener würde noch Größeres geleistet haben, wenn er sich nicht an Virgil orientiert hätte[165]).

Auch in Schlegels Tasso-Kritik[166]) nimmt der Begriff des Ganzen einen wichtigen Platz ein. Außer den diesbezüglichen Zeilen im hier in erster Linie zu interpretierenden Text erfordert noch ein anderer Berücksichtigung: die elfte Vorlesung der Geschichte der alten und neuen Literatur. In beiden werden die gleichen Schwächen ins Licht gerückt. Tasso wirkt dort bedeutend, wo er aus der Quelle, das heißt aus eignem Erlebnis schöpft. Wo er dies jedoch nicht zu tun vermag, wo Vorgänge geschildert werden, die für ihn nicht Gegenwart, sondern Geschichte sind, versagt seine künstlerische Kraft. Camões hingegen gibt beides: »Stellen von Zartgefühl und Liebe in Menge, den schönsten im Tasso vergleich-

---

Schwanengesang eines untergegangenen Heldenvolks.« (BN 64) (NCH X, 52. NCH VIII, 41/42). Während hier die Lusiaden als »Schwanengesang eines untergegangenen Heldenvolkes« bezeichnet werden und der Niedergang der politischen Macht im Vordergrund steht, gibt Schlegel an anderer Stelle (Wissenschaft der europäischen Literatur. II: Literatur der christlichen Zeiten [Altfranzösische Literatur]) der Ansicht Ausdruck, daß die portugiesische Literatur seit dem Jahre 1580 zu leben aufgehört habe: »Und was die portugiesische Literatur betrifft, so hat diese nur kurz bis zur Unterjochung durch Spanien gedauert, mit dieser wurde alles spanisch; viele Portugiesen schrieben auch spanisch, wie Montemayor, und seitdem hat sie sich nicht wieder zur Selbständigkeit erheben können. Das Portugiesische hat übrigens mehr Ähnlichkeit mit dem Kastilianischen, dem Nordspanischen, als dem Valencianischen, dem Südspanischen; dies ist mit dem Südfranzösischen, dem Provenzalischen fast einerlei, jenes läßt sich im Gegensatz dazu eher mit dem Nordfranzösischen vergleichen.« (Vgl. auch Schlegels Erwähnung der unbedeutenden portugiesischen Dichter des achtzehnten Jahrhunderts (BN 59. NCH X, 47. NCH VIII, 37).

[163]) LN 2092, 2116. Vgl. dazu auch A. W. Schlegel, Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst, herausgegeben von Minor in B. Seufferts Deutschen Literaturdenkmalen des 18. und 19. Jahrhunderts (Heilbronn 1884), Bd. 18, S. 96.

[164]) GANL I, 117/118 (87/88). Für kritische Stellungnahme zur Virgilinterpretation Schlegels verweise ich hier nur auf E. R. Curtius, Virgil (In: Kritische Essays zur europäischen Literatur, Bern 1954, S. 13–27). Vgl. besonders S. 26: ». . . durch Wahl und Fügung der Worte Schönheit und Höhe . . . erreichen. In diesem großen Sinn hat Virgil, gestützt auf das Vorbild der Alexandriner, das Musterbild aller abendländischen Kunstdichtung geschaffen.«

[165]) GANL II, 24/25 (14): »Selbst das wahre Genie blieb nicht immer ganz frei von diesem schädlichen Einfluß; Camões und Tasso, die größten epischen Dichter der Neuern, würden sich ungleich mächtiger, freier und schöner entwickelt haben, wenn nicht die virgilische Form eines Heldengedichts ihnen vor Augen gestanden, ihren Dichtergeist beschränkt, und hier und da irre geleitet hätte.«

[166]) BN 65. NCH X, 53/54. NCH VIII, 42.

bar«[167]) und den »Teppich von unendlichem Leben«[168]). Schlegels Kritik stellt der Fähigkeit Tassos, persönliche Erfahrung in schöne, dichterische Form zu kleiden, die Gabe des Camões gegenüber, Erlebnisse kunstvoll zu gestalten, die er mit seiner Nation geteilt hatte. Tasso – so würde eine pointierte Formulierung lauten – ist ein nur im Subjektiven, Camões ein auch im Objektiven großer Künstler[169]). Ihm wie Homer gelang es, Vergangenheit und Gegenwart im Kunstwerk zu verschmelzen[170]). So erklärt es sich, daß der italienische Dichter vortreffliche – eben die persönlichen – Episoden aufweist, daß das Übrige aber matt ist. In Schlegels Tassokritik also – und damit sieht man wieder den Begriff des Ganzen im Vordergrund – wird über das Verhältnis zweier Teile berichtet und zugleich implicite die schon erläuterte These wiederholt: das Werk soll eine Welt wiedergeben[171]).

Den vorletzten Abschnitt seiner Charakteristik beginnt der glänzendste Geist der Romantik[172]) mit dem Satz: »Auch die Composition des Ganzen ist von gleicher einfacher Schönheit, wie Sprache und Darstellung im einzelnen.«[173]) Was Schlegel in dieses Lob hat einfließen lassen wollen, ergibt sich nunmehr mit Leichtigkeit aus den in unsere Untersuchung schon eingefügten Bemerkungen zur Klärung der Ganzheitsidee[174]). Nun sei noch der Begriff der »Erfindung« der Aufmerksamkeit empfohlen. Er tritt in der ersten und zweiten Gesamtausgabe an die Stelle von »Composition«. Auch im ersten Teil des Don Quijote fiel Schlegel, wie wir aus dem Gespräch über die Poesie wissen, eine »verschwenderische Fülle kühner Erfindung« auf[175]). Neben dieser Verwendung des Wortes, das in solchem Zusammenhang wohl in engste Nähe zur Phantasie zu setzen ist – man denke etwa an das vom Ependichter in der elften Vorlesung geforderte »freie Spiel der Phantasie«[176]) – steht eine mit anderer Nuancierung dort, wo von den literarischen Erfindungen der miteinander in enger Verbindung stehenden romanischen Nationen gesprochen wird[177]).

Nachdem er das heroische Gedicht des Camões und das mythische des Homer[177a]) als die beiden großen Epen der Weltliteratur gekennzeichnet hat, wendet sich Schlegel einem sehr heiklen Problem zu: der »Einmischung« antiker Mythologie in christliches Denken bei Camões. »Man« hat – so erfährt der Leser – diese Ein-

---

[167]) GANL II, 101 (70/71).

[168]) vgl. S. 440 dieser Studie!

[169]) Man vgl. an dieser Stelle Fragment Nr. 2147 der LN: »Dante ist noch subjektiver als Camoëns. Überhaupt sind die romantischen Dichter zu romantisch im Ep[os] und Dr[ama], d. h. nicht zu sehr, aber so, daß es dem Ep[os] und Dr[ama] im Wege steht.« (GANL II, 16/17 (7/9) heißt es von Dante: »Kein anderer Dichter seiner Nation kommt ihm an kühnen und großen Zügen, in Schilderung des Charakters und der Leidenschaften auch nur von ferne gleich . . .« Hier scheint die in unseren Ausführungen auf Grund der vorgenommenen Textanalyse positiv bewertete Subjektivität des portugiesischen Epikers einer leisen Kritik unterworfen zu werden (vorausgesetzt daß der jeweils die Basis abgebende Begriff des Subjektiven der gleiche ist).

[170]) vgl. GANL II, 111 (78). A. W. Schlegel a.a.O. S. 201 weist darauf hin, daß man Tasso höher stelle als Camões!

[171]) vgl. S. 425 dieser Studie!

[172]) vgl. S. 417 dieser Studie!

[173]) BN 66. NCH X, 54. NCH VIII, 43. Man vergleiche zu diesem Text – die Hervorhebung von drei Worten geschah durch den Verfasser dieser Studie – GANL I, 117/118 (87/88).

[174]) vgl. das Lob Homers GANL I, 34 (27)!

[175]) GP V, 243; 183. M II, 350. R 297 (Hier [R.]: »verschwenderische Fülle kühner Erfindungen«).

[176]) GANL II, 95 (66). Vgl. LN 2155!

[177]) GANL II, 87–91 (60–63).

[177a]) vgl. LN 1829!

mischung getadelt[178]). »Aber warum – lautet die Frage – wäre ein gänzliches Vergessen gleichsam der alten Fabel, ein absolutes Stillschweigen darüber in einem christlichen Gedichte notwendig?«[179]) Schlegel fragt weiter: »In welcher Zeit des Christentums hat jenes geforderte absolute Vergessen der alten Fabel je stattgefunden, oder auch nur stattfinden können?«[180]) In seiner Rechtfertigung der vom Lusiadendichter vorgenommenen Verwendung antik-mythologischer Elemente führt er, abgesehen von den soeben genannten, noch die folgenden Argumente an. Camões gebraucht, so heißt es, die alte Fabel als eine »schöne Bildersprache für sinnreiche Allegorie«[181]), das heißt, so sei erläuternd hinzugefügt, zu rein literarischen Zierzwecken[182]). »Sehr sparsam ist er übrigens damit« heißt es im weiteren Gang der »Entschuldigung«[183]). Man muß gestehen – zu diesem Schluß sollen die dann angeführten Beispiele hinleiten – »daß vielleicht kein romantischer Dichter die alte Fabel so neu, so eigentümlich, und doch so klar und passend gebraucht hat.«[184])

---

[178]) Auf wen spielt Schlegel hier an? Den von ihm erwähnten »Tadel« für die Einmischung antiker Mythologie in christliches Denken finden wir bei Francisco de Cascales (Tablas poéticas [Murcia 1617], vgl. M. Menéndez y Pelayo Ideas Estéticas III, 4. ed. Madrid 1930, p. 325). Auch Henry Fielding wäre hier zu nennen. In seinem Tom Jones (1749) schreibt er (VIII, 1): »I wish, likewise, with all my heart, that Homer could have known the rule prescribed by Horace, to introduce supernatural agents as seldom as possible . . . But I have rested too long on a doctrine which can be of no use to a Christian writer; for as he cannot introduce into his works any of that heavenly host which make a part of his creed, so it is horrid puerility to search the heathen theology for any of these deities who have been long since dethroned from their immortality. Lord Shaftesbury observes, that nothing is more cold than the invocation of a muse by a modern; he might have added, that nothing can be more absurd.« (Vgl. GANL II, 14 [6/7].) Besonders hervorgehoben sei, daß J. G. Herder, den Schlegel gut kannte, einen von Klotz in dem hier zur Rede stehenden Zusammenhang ausgesprochenen Tadel erwähnt (Zweites Wäldchen 1769/SW ed. Suphan, Bd. 3 [Berlin 1878], S. 226/227). – Vgl. auch C. Michaelis a.a.O. S. 322: »Diese Heranziehung heidnischer Mythologie in das christliche und historische Epos, und besonders gewisse Einzelheiten: daß die Götter anfangs dem Wissen, Wollen und Wirken der Portugiesen fern bleiben, und hernach auf der Liebesinsel doch in persönlichsten Verkehr mit ihnen treten; daß Bacchus, der alle möglichen Gestalten annimmt, als christlicher Priester am Zauberaltar fungiert; daß Gama zu Gott-Vater betet und Venus ihn erhört; daß Thetis an sich selbst poetischen Selbstmord begeht, indem sie sich (und alle Olympier) für eitel Lug erklärt (IX, 89 und X, 82), hat der Kritik, seit Schlegel, viel Ärgernis bereitet, obwohl sie schließlich zugiebt (wie auch ich thue), daß sie die klassische Schönheit der Götterversammlung, die raphaelisch gezeichnete Fürbitte der Venus, die Botschaft Merkurs und die Jagd der Nymphen nicht missen möchte und auch nichts Besseres an ihre Stelle zu setzen wüßte.« Man lese auch noch R. Schneider, Das Leiden des Camões oder Untergang und Vollendung der portugiesischen Macht [Hellerau 1930], S. 184 ff.

[179]) BN 66. NCH X, 54. NCH VIII, 43.

[180]) BN 66. NCH X, 54/55. NCH VIII, 43.

[181]) BN 66. NCH X, 55. NCH VIII, 43. Vgl. Schlegels Definition: »Die eigentliche Allegorie belebt und personifiziert die abstrakten Vernunftbegriffe nach eigner Absicht und Willkür.« (GANL I, 167 [125]). Vgl. auch K. Vossler, Die Dichtungsformen der Romanen, S. 59 ff. Zu Schlegels Hinweis auf die Allegorie in der Malerei lese man auch J. Burckhardt, Die Allegorie in den Künsten (Gesamtausgabe Bd. XIV [Vorträge], Berlin-Leipzig 1833) S. 419/428, besonders S. 426/428.

[182]) vgl. E. R. Curtius, Europäische Literatur . . . S. 457.

[183]) BN 66. NCH X, 55. NCH VIII, 43. Vgl. aber W. Krauß, Die Geltung der Lusiaden in Spanien. In: Portugal 1140/1640. Festschrift der Universität Köln zu den portugiesischen Staatsfeiern des Jahres 1940 (Köln 1940) S. 136: »Diese scheinbar unbefangene, von Camões sehr weit getriebene Verflechtung von Mythologie und Kreuzesreligion . . .«

[184]) BN 66/67. NCH X, 55. NCH VIII, 43. Den Beweis für die Originalität des Camões in dieser Hinsicht sucht Schlegel durch Anspielung auf einige besonders charakteristische Szenen zu geben. Er meint im einzelnen I, 30–32 (Bacchus feindet die Portugiesen an), I, 33

Die Tatsache, daß zu Beginn der Lusiaden, wie die erste Verszeile zeigt, Virgil ins Gedächtnis des Lesers gerufen wird, läßt diesen nur für kurze Zeit vermuten, der Dichter würde schon begangene Bahnen einschlagen. Denn bald verläßt er den römischen Führer[185]). Schlegels Formulierung, Camões scheine sich Virgil anzuschließen[186]), ist – wenn die hier vorgenommene Interpretation nicht zuviel hineinlegt – besonders glücklich gewählt. Den lateinischen Worten »Arma virumque cano . . .« stehen die portugiesischen »As armas e os barões assinalados . . . cantando espalharei por toda parte . . .« gegenüber. Mit diesen wird die Nation als Ganzes, mit jenen ein einzelner Held bezeichnet. Und nun taucht noch einmal, zum Abschluß, derjenige Schlegelsche Terminus auf, der das Ingenium eines Künstlers der Aufmerksamkeit empfiehlt: Erfindung! Während jedoch zu Anfang des Epos die Eigenart des Dichters sich in der Loslösung von Virgil unter Bewahrung antiker Allegorie durchzusetzen begann, zeigt sich nunmehr »gegen das Ende der Lusiade«[187]) – so drückt es Schlegel aus – die Originalität in »Erfindungen«, die nicht mehr wesentlich an allegorische Darstellung geknüpft sind. Was mit dieser Anspielung gemeint ist, müßte erörtert und geklärt werden[188]).

Wie lassen sich nun die Argumente Friedrich Schlegels, die er zur Rechtfertigung der »Götter des Camões«[189]) in der in vorliegender Studie analysierten Charakteristik vorbringt, in sein Gesamtwerk einordnen?[190]) Im 'Gespräch über die Poesie' aus dem Jahre 1800 heißt es: »Einen großen Vorzug hat die Mythologie. Was sonst das Bewußtsein ewig flieht, ist hier dennoch sinnlich geistig zu schauen, und festgehalten, wie die Seele in dem umgebenden Leibe, durch den sie in unser Auge schimmert, zu unserm Ohre spricht.«[191]) Diese Aussage bezieht sich nicht nur auf die Schöpfungen der Antike; sie schließt die Anerkennung der an anderer Stelle von dem »glänzendsten Romantiker«[192]) angeregten christlichen Mythologie nicht aus. Die Einmischung, die Schlegel bei Camões rechtfertigen will, scheint in der Spätfassung des 'Gesprächs über die Poesie' (also um 1822/25) bei Dante mit leiser Skepsis aufgenommen zu werden: »Die christliche Wahrheit und Allegorie aus der Bibel und Legende, die Anklänge aus alter Mythologie . . . gehen nicht immer harmonisch in ein Ganzes zusammen . . .«[193]) In der neunten Vorlesung seiner Geschichte der alten und neuen Literatur aus dem Jahre 1812 liest man – die strenge Äußerung geschieht im Hinblick auf Boccaccio – von »einem mißlungenen Versuch, die Mythologie der Alten in christliche Geschichten

(Venus beschützt die Portugiesen), VI, 78 (Die Giganten widersetzen sich der Fahrt) und X, 74 (Hochzeit Tethys – Gama [Schlegel schreibt Thetis!]). Daß mit der von Schlegel bewunderten Neuartigkeit in der Verwendung der alten Fabel ihre in der neunten und zwölften Vorlesung betrachtete (GANL II, 15 [6/7] – GANL II, 125 [88]) Durchdringung mit christlichem Geist gemeint sei, läßt sich aus den hier interpretierten, auf Portugal unmittelbar bezüglichen Texten nicht entnehmen.

[185]) vgl. auch GANL, II, 96 (66/67): »Das Gedicht des Camões hat besonders im Anfange einigermaßen den virgilischen Zuschnitt . . . Aber wie der kühne Seefahrer bald die Küste verläßt . . .«

[186]) BN 67. NCH X, 55. NCH VIII, 43.

[187]) BN 67. NCH X, 55. NCH VIII, 44.

[188]) Darf man vermuten, daß hier einmal diejenigen Strophen ins Auge gefaßt werden (X, 79 ff.), in denen die Portugiesen den Globus (freilich durch Tethys dargeboten) betrachten und daß sodann (X, 146/156) die Apostrophe an den König die besondere Aufmerksamkeit des Kritikers Friedrich Schlegel fesselte? Vgl. auch A. Rüegg, Luis de Camões und Portugals Glanzzeit im Spiegel seines Nationalepos (Basel 1925), S. 131 ff.

[189]) vgl. das Kapitel »Die Götter des Camões« in R. Schneiders zitiertem Werk (Anm. 178 dieser Studie).

[190]) vgl. zunächst die allgemeinen Ausführungen GANL I, 131 (98).

[191]) GP V, 270; 203. M II, 361. R 311.

[192]) vgl. S. 417 dieser Studie! [193]) GP V, 283; 212.

einzuflechten oder auch christliche Begriffe in der Sprache und Mythologie des Altertums auszudrücken . . .«[194]) Einer noch schärferen Kritik sieht man sich gegen Ende der Spätfassung des 'Gesprächs über die Poesie' gegenüber: ». . . dagegen – so sagt Lothario hier – jede christliche Nachbildung oder Aneignung der alten Epopöe und mythischen Dichtung in ihrer heidnischen Form schon in der ersten Anlage den Keim des Mißlungenen mit sich trägt.«[195]) Das Bedeutsame dieses zuletzt zitierten Textes für die hier zur Diskussion stehende Frage liegt in seinem grundsätzlichen Charakter. Man muß also im Rückblick auf seine 1803 durchgeführte Camõesinterpretation nunmehr feststellen, daß Schlegel in späteren Jahren eine deutliche Neigung zur Ablehnung der »Einmischung« an den Tag legte[196]).

In den letzten Zeilen seiner Darlegungen über die portugiesische Dichtkunst erwähnt er ein unvollendetes Gedicht von der Erschaffung des Menschen, welches – so heißt es in der Fassung der ersten und zweiten Gesamtausgabe – »mit in die Sammlung der Werke des Camões aufgenommen, ihm aber nicht allgemein zugesprochen wurde[197]). Es handelt sich um die 'Microcosmographia ou da Creação e Composição do Homem', ein Lehrgedicht von André Falcão de Resende (1535/1599), das irrtümlich dem Lusiadenverfasser zugeschrieben worden war[198]).

Die Texte, in welchen sich Friedrich Schlegel mit portugiesischer Literatur und Sprache beschäftigt hat – insbesondere der zuerst in der Zeitschrift 'Europa' erschienene Aufsatz – wurden in den hier vorgelegten Seiten einer philologischen Interpretation unterworfen. Sie erläuterte wesentliche Aussagen und Hinweise. Eine noch umfassendere Erklärung hätte den an dieser Stelle gebotenen Rahmen gesprengt. Wenn fast immer nach der Haltbarkeit der von Schlegel vorgebrachten Ansichten im Lichte heutiger Forschung gefragt wurde, so lag natürlich nicht die Absicht vor, die Theorien eines großen Kritikers, der selbst dort, wo er unrichtig urteilt, immer fördert, in kleinlicher Durchsicht zu prüfen. In jedem Fall eine Antwort zu geben wäre wiederum eine zu weit führende Aufgabe gewesen. Vor allen Dingen sollte die Leistung, die schon bei einer Lektüre, welche nicht in die Tiefe vordringt, zu ahnen ist, in ihrer Tragweite vor Augen geführt werden. Auf wenigen Seiten, in einer den Leser begeisternden Sprachform, hat Schlegel eine Fülle von Erkenntnissen und Anregungen bescheiden dargeboten. In seiner Philosophie der Philologie nannte er Vielheit der Kenntnisse einen ihrer Zwecke; er gebrauchte in diesem Zusammenhang den Terminus »Mikrologie«[199]). Seine Ausführungen zur portugiesischen Literatur

[194]) GANL II, 8/9 (2). Vgl. ibid. zu Boccaccio S. 20 und zur unpassenden Anwendung der antiken Mythologie auf christliche Gegenstände durch neuere Lateiner des fünfzehnten Jahrhunderts in Italien S. 29.

[195]) GP V, 325; 243.

[196]) Auch der Bruder F. Schlegels, August Wilhelm, hat sich mit der Frage der Vermischung von antiker Mythologie und christlichem Denken im Kunstwerk beschäftigt und Camões zu rechtfertigen gesucht (a.a.O. S. 203). Er glaubt, daß die mythischen Gestalten der Götterwelt Naturkräfte und irdische Triebe symbolisieren, womit zu kämpfen das Christentum den Menschen zur Pflicht mache. (Vgl. auch F. Saxl, Antike Götter in der Spätrenaissance. Leipzig 1927 und O. Walzel a.a.O. S. 479). – Der hier erörterten Vermischung begegnen wir in der portugiesischen Literatur schon bei Gil Vicente im Auto dos Quatro Tempos!

[197]) BN 67: »Auch in der Allegorie geht er zuletzt ganz ab . . . schon gegen das Ende der Lusiade, noch mehr aber in dem unvollendeten Gedicht von der Erschaffung des Menschen.« NCH X, 55 und NCH VIII, 44: ». . . Gedicht von der Erschaffung des Menschen; welches mit in die Sammlung seiner Werke aufgenommen ist, von andern aber ihm abgesprochen wird.«

[198]) vgl. C. Michaelis a.a.O. S. 305.

[199]) a.a.O. S. 16, 31.

und Sprache legen Zeugnis davon ab, in welch hohem Maße er für sein wissenschaftliches Arbeiten sich dieses Zweckes der Philologie bewußt war. Vielleicht sind die oft allgemein gehaltenen und sehr vorsichtigen Formulierungen zum Teil dadurch zu erklären, daß er sich noch nicht jener grundsätzlich geforderten Vielheit an Kenntnissen teilhaftig glaubte, um bestimmtere Urteile zu fällen. Wir bewundern an Schlegel den Reichtum des Wissens und die Tiefe der Erkenntnis. Beide zeigen sich aufs engste miteinander verbunden in einem kaum je übertroffenen literarischen Universalismus, in einem klaren und intensiven Blick auf die Weltliteratur, der zu einem subtilen Fühlen der Werte ihrer Einzelbereiche – auch des portugiesischen – in einzigartiger Weise fähig machte. Solche Kritik ist große Kritik [200]).

[200]) Friedrich Schlegels Verhältnis zum spanischen, französischen und italienischen Geist wird in später folgenden Studien untersucht werden (vgl. auch Anm. 4 und die dort zitierte Feststellung von E. R. Curtius: »In knappen Umrissen . . .«!).

Die französische Literatur des 17. Jahrhunderts

Ein Forschungsbericht (1937-1957)

Von Erich Loos, Köln

Die folgende, dem Bericht vorangestellte bibliographische Übersicht ist eine kritische Auswahl der in den letzten zwanzig Jahren entstandenen Untersuchungen, die für eine neue und klärende Sicht der französischen Literatur des 17. Jahrhunderts bzw. für eine Korrektur des bisherigen Bildes von diesem Zeitalter von Bedeutung sind oder aber wichtige Erkenntnisse zu Autoren oder literarischen Erscheinungen bringen. Eine auswählende Begrenzung ist angesichts des fast uferlosen Reichtums von Arbeiten, die seit 1937 entstanden sind (insgesamt einschließlich der Beiträge in Zeitschriften über 1500 Titel), unumgänglich. Das Referat will die wesentlichen Problemstellungen, Ansatzpunkte und Ergebnisse der neueren Forschung hervorheben und kann deshalb nicht den Anspruch bibliographischer Vollständigkeit geltend machen wollen. Bewußt beschränkt sich der Bericht auf grundlegende Untersuchungen, die neue Wege weisen und denen aus dieser Erwägung heraus auch ein größerer Raum zugestanden wurde, während auf manche Arbeit mit speziellerem Thema nur kurz verwiesen werden kann. Obwohl der Bericht bemüht ist, sich auf das Gebiet der Literatur zu beschränken, kann eine strenge Abgrenzung gegen andere Disziplinen, zumal gegen Philosophie und Naturwissenschaft, aber auch gegen die das Jahrhundert mitprägenden religiösen Strömungen nicht gezogen werden. Gerade die Erkenntnis der Komplexität dieses Zeitalters kennzeichnet die neuere Forschung.

Bibliographien, Forschungsberichte und Nachschlagewerke

Giraud, Jeanne, Manuel de bibliographie littéraire pour les XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles français (1921–1935), Paris, Vrin, 1939, 304 S.

The Years Work in Modern Language Studies, ed. by S. C. Aston, vol. X (1939), XI (1940–1949) ss., Cambridge Un. Press 1940 ss.

Couton, Georges, Etat présent des études cornéliennes, Information littéraire, Mars/Avril 1956

Boorsch, Jean, Etat présent des études sur Descartes, Paris, Belles Lettres, 1937

Carcassonne, E., Etat présent des travaux sur Fénelon, Paris 1939

Saintonge, P. und Christ, R. W., Fifty years of Molière Studies (1892–1941), Baltimore, Johns Hopkins Un. Press 1942, sowie Ergänzung: Omissions and additions to »Fifty years.« in Mod. Lang. Notes 59, 1944, pp. 282–285

Moore, W. G., Molière Studies: The Present Position, French Studies 1, 1947, p. 291–301

Flasche, H., Stand, Methoden und Aufgaben der Pascalforschung (1939–1952), in DVjs 27, 1953, S. 611–635

Williams, E. E., Racine depuis 1885, Bibliographie raisonnée 1885–1939, Baltimore, Johns Hopkins Un. Press 1940

Pintard, R., La Mothe le Vayer, Gassendi, Guy Patin. Etudes de bibliographie suivies de inédits de G. Patin Paris, Boivin, 1943
Marchand, J., Bibliographie générale raisonnée de La Rochefoucauld, Paris, Giraud-Badin, 1948
Dagens, Jean, Bibliographie chronologique de la littérature de spiritualité et de ses sources (1501–1610), Paris, Desclée de Brouwer, 1952
Dictionnaire des Lettres Françaises. Le dix-septième siècle, publié sous la direction du Cardinal G. Grente. Paris, Fayard, 1954, 1032 S.
Bulletin de la »Société d'Etude du XVIIe siècle«. Paris, Libr. d'Argences, 1949 ss.

Textausgaben

(Neudrucke, kritische Ausgaben und erstmals veröffentlichte Texte)

Correspondance de Martin de Barcos, abbé de Saint-Cyran, avec les abbesses de Port-Royal et les principaux personnages du groupe janséniste, éd. L. Goldmann. Paris, Presses Univ., 1956, pp. 629
Correspondance du Cardinal Pierre de Bérulle (1599–1618), éd. J. Dagens, 3 vol., Paris, Desclée de Brouwer, 1937/39
Boileau, Oeuvres complètes, éd. Ch. H. Boudhors, 4 vol., Paris, Belles Lettres, 1942/52
Chapelain, Jean, Opuscules critiques, éd. A. C. Hunter, Paris, Droz, 1937, 534 S.
Corneille, Pierre, Théâtre complet, p. p. P. Lièvre, 2 vol., Paris, Gallimard, 1942 (Bibl. de la Pléiade)
Corneille, P., Clitandre, édition du texte de 1632 p. R. L. Wagner, Lille/Genève, Giard/Droz, 1949
Corneille, P., Mélite, pièce comique, texte de la première édition (1633) p. p. M. Roques et M. Lièvre, Lille/Genève, Giard/Droz, 1950
Donneau de Visé, Trois comédies, éd. P. Melèse, Paris, Droz, 1940
Fénelon, Oeuvres spirituelles. Introduction et choix de textes p. F. Varillon. Paris, Aubier, 1954
Furetière, Le Roman Bourgeois, éd. G. Mongrédien, Paris, Club du Meilleur Livre, 1955
La Fayette, M. M. de, La Princesse de Clèves, p. p. E. Magne, Lille/Genève, Giard/Droz, 1950
La Fayette, M. M. de, Correspondance éditée d'après les travaux de A. Beaunier, 2 vol., Paris, Gallimard, 1942
Mairet, Jean, Sophonisbe, éd. critique p. Ch. Dédéyan, Lille/Genève, Giard/Droz, 1954
Mersenne, P. Marin, Correspondance, p. p. Cornelius de Waard Bd. I, II (1617–1630), Paris, Beauchesne, 1932/36 Bd. III, IV (1631–1634), Paris, Presses Univ., 1946/55
Molière, Théâtre et poésies, éd. R. Bray, 8 vol., Paris, Belles Lettres, 1935/52
Pascal, Oeuvres complètes, éd. J. Chevalier, Paris, Gallimard, 1954 (Bibl. de la Pléiade)
Pascal, Pensées, édition paléographique des manuscrits originaux conservés à la Bibliothèque Nationale (No. 9202 du fonds français) p. Z. Tourneur, Paris, Vrin, 1942
Pascal, Pensées, éd. L. Lafuma, Paris, Delmas, 1947
Discours sur les passions de l'amour, éd. L. Lafuma, Paris, Delmas, 1950
Abbé Michel de Pure, La Prétieuse ou le Mystère des Ruelles, 1re et 2e parties, éd. E. Magne, Paris. Droz, 1938
Racine, Jean, Oeuvres complètes, éd. R. Picard, 2 vol., Paris, Gallimard, 1952 (Bibl. de la Pléiade)
Rotrou, J., Cosroès, éd. critique p. J. Schérer, Paris, Didier, 1950
Scarron, P., Le Roman comique, éd. H. Bénac, 2 vol., Paris, Belles Lettres, 1951
Mme de Sévigné, Lettres, éd. Gérard-Gailly, 3 vol., Paris, Gallimard, 1956/57 (Bibl. de la Pléiade)

Deutsche Übersetzungen

Descartes, Abhandlung über die Methode des richtigen Vernunftgebrauchs. Französisch-Deutsch, übers. v. K. Fischer, Vorwort v. K. Jaspers, Mainz, Universum-Verl., 1948
Descartes, Briefe 1629–1650, hg. v. M. Bense, übers. v. F. Baumgarten, Köln/Krefeld, Staufen-Verl., 1949

La Bruyère, Die Charaktere, hg. v. G. Heß, Leipzig, Dieterich, 1940, Wiesbaden ²1947
La Fayette, M. M. de, Die Prinzessin von Clèves, hg. v. G. Heß, Wiesbaden, Dieterich, 1946
Molière, Werke, übertr. v. A. Luther, R. A. Schröder, L. Wolde, Wiesbaden, Insel, 1954
Die französischen Moralisten, Band I, hg. v. F. Schalk, Leipzig, Dieterich, 1938, Wiesbaden ²1949
Pascal, Gedanken, deutsch v. W. Ruttenauer, eingel. v. R. Guardini, Wiesbaden, Dieterich, 1955
Racine, Jean, Die Hymnen, übers. v. P. Ohlmeyer, Tübingen/Stuttgart, Wunderlich, 1946

Gesamt-Darstellungen

Adam, Antoine, Histoire de la littérature française au XVIIe siècle, 5 vol., Paris, Montchrestien, 1948/55.
Calvet, Jean, éd., Histoire de la littérature française
daraus:
t. II, III: Raoul Morçay, La Renaissance, 2 vol., Paris, Gigord, 1933/35
t. IV: H. Gaillard de Champris, Les écrivains classiques, Paris, Gigord, 1934
t. V: Calvet, J., La littérature religieuse de Saint François de Sales à Fénelon, Paris, Gigord, 1939
Mornet, D., Histoire de la littérature française classique (1660–1700), ses caractères véritables, ses apects inconnues, Paris, Colin, 1940, 430 S.
Lancaster, H. C., A History of French Dramatic Literature in the 17th Century (1610–1700), 9 vol., Baltimore, The Johns Hopkins Press, 1929–1942

Allgemeine Untersuchungen

Attinger, G., L'esprit de la Commedia dell'Arte dans le théâtre français, Neuchâtel, La Bâconnière, 1950, 489 S.
Auerbach, E., Vier Untersuchungen zur Geschichte der französischen Bildung, Bern, Francke, 1951, 127 S.
Baldensperger, F., Pour une révaluation littéraire du XVIIe siècle classique, Revue d'hist. litt., 44, 1937, pp. 1–15
Bénichou, P., Morales du Grand Siècle, Paris, Gallimard, 1948, 231 S.
Borgerhoff, E. B. O., The Freedom of French Classicism, Princeton Univ. Press 1950, 266 S.
Bray, René, La formation de la doctrine classique en France, Paris, Nizet, ²1951
Bray, René, La préciosité et les précieux de Thibaut de Champagne à Jean Giraudoux, Paris, Albin Michel, 1948
Bremond, H., Histoire littéraire du sentiment religieux en France depuis la fin des guerres de religion jusqu'à nos jours, 12 vol., Paris, Bloud et Gay, 1919–1936
Buck, A., Das Problem des literarischen Barock in Frankreich, Forschungen und Fortschritte, 27, 1953
Buffum, Imbrie, A Study of the Baroque Style in Poetry. Agrippa d'Aubigné's Les Tragiques. New Haven, Yale Univ. Press, 1951, 151 S.
Busson, Henri, La religion des classiques (1660–1685), Paris, Presses Univ., 1948, 476 S.
Daumas, Maurice, La vie scientifique au XVIIe siècle in: Bulletin de la Société d'Etude du XVIIe siècle, No. 30, 1956, pp. 110–133
Edelmann, N., Attitudes of the 17th Century France Towards the Middle Ages, New York, King's Crown Press, 1946, 464 S.
von Fritz, Kurt, Tragische Schuld und poetische Gerechtigkeit in der griechischen Tragödie, Studium Generale, 8. Jg., 1955, S. 194–237
Hatzfeld, Helmut, A clarification of the baroque problem in the romance literatures, Comparative Literature, I, 1949, pp. 113–139
Hazard, Paul, La crise de la conscience européenne (1685–1715), 3 vol., Paris, Boivin, 1935
Köhler, Erich, Je ne sais quoi. Ein Kapitel aus der Begriffsgeschichte des Unbegreiflichen, Roman. Jahrb. VI, 1953/54, S. 21–59
Lebègue, R., Rotrou dramaturge baroque, Revue d'hist. litt. 50, 1950, pp. 379–384
Maggioni, M. J., The Pensées de Pascal. A Study in Baroque Style, Washington, 1950, 154 S.

Mongrédien, G., La vie littéraire au XVIIe siècle, Paris, Tallandier, 1947, 445 S.
Mourgues, Odette de, Metaphysical, Baroque and Précieux Poetry, Oxford, Clarendon Press, 1953, 184 S.
Neubert, F., Die französische Klassik und Europa, Stuttgart/Berlin, Kohlhammer, 1941, 234 S.
Orcibal, J., Les Origines du Jansénisme. I: La correspondance de Jansénius, Louvain/Paris, Duculot, 1947. II, III: Jean Duvergier de Hauranne, Abbé de Saint-Cyran et son temps, Paris, Vrin, 1947/48
Peyre, Henri, Le classicisme français, Edition de la Maison Française, New York, 1942
Pintard, R., Le libertinage érudit dans la première moitié du XVIIe siècle, 2 vol., Paris Boivin, 1943
Raymond, M., Baroque et renaissance poétique, Paris, Corti, 1955
Reynold, G. de, Le XVIIe siècle, le classique et le baroque, Montreal, Ed. de l'Arbre, 1944
Rousset, Jean, La littérature de l'âge baroque en France, Circé et le paon, Paris, Corti, 1953, 310 S.
Sayce, R. A., Boileau and French Baroque, French Studies 2, 1948, pp. 148–152
Sayce, R. A., The French Biblical Epic in the Seventeenth Century, Oxford, Clarendon Press, 1955, 278 S.
Schalk, F., Das Lächerliche in der französischen Literatur des Ancien Régime, Arbeitsgemeinschaft für Forschung des Landes Nordrh.-Westf., Heft 19, 1954
Schérer, J., La dramaturgie classique en France, Paris, Nizet, 1950, 448 S.
Simone, F., I contributi europei all'identificazione del barocco francese, Comparative Literature VI, 1954, pp. 1–25
Spitzer, L., Linguistics and Literary History, Princeton Univ. Press, 1948
Torterel, Jean (éd.), Le préclassicisme français. Recueil collectif, Paris, Cahiers du Sud, 1952, 374 S.
Wellek, R., The Concept of the Baroque in Literary Scholarship, in: Journal of Aesthetic and Art Criticism, V, 1946, No. 2

Untersuchungen zu Autoren

D'Angers, J. E., Pascal et ses précurseurs. L'apologétique en France de 1580 à 1677, Paris, Nouvelles Ed. Latines, 1954
Bray, René, Molière, homme de thèâtre, Paris, Mercure de France, 1954
Cahen, J. G., Le vocabulaire de Racine, Paris, Droz, 1946, 251 S.
Calvet, J., Bossuet, l'homme et l'œuvre, Paris, Boivin, 1941, 180 S.
Carcassonne, E., Fénelon, l'homme et l'œuvre, Paris, Boivin, 1946, 171 S.
Chérel, A., Fénelon, Paris, Maison de la Bonne Presse, 1943, 196 S.
Couton, Georges, Le légendaire cornélien, Paris, Deshayes, 1949, 40 S.
Couton, G., La vieillesse de Corneille (1658–1684), Paris, Deshayes, 1949, 382 S.
Couton, G., Réalisme de Corneille, Paris, Belles Lettres, 1953, 120 S.
Dagens, J., Bérulle et les origines de la restauration catholique (1575–1611), Paris, Desclée de Brouwer, 1952, 457 S.
Day Little, K., François de Fénelon. Study of a Personality, New York, Harper, 1951, 273 S.
Deierkauf-Holsboer, Wilma, Vie d'Alexandre Hardy, in: Proceedings of the American Philosophical Society, vol. 91, 1947, pp. 328–401
Demorest, Jean, Dans Pascal: Essai en partant de son style, Paris, Ed. de Minuit, 1953, 198 S.
Fromilhague, René, La vie de Malherbe. Apprentissages et Luttes (1555–1610), Paris, Colin, 1954, 452 S.
Fromilhague, R., Malherbe. Technique et création poétique, Paris, Colin, 1954, 665 S.
Gassendi, Pierre, Sa vie et son œuvre 1592–1655 (Centre international de synthèse, Paris, A. Michel, 1955, 206 S.
Goldmann, L., Le dieu caché. Etude sur la vision tragique dans les Pensées de Pascal et dans le théâtre de Racine, Paris, Gallimard, 1955, 454 S.
Goré, Jeanne Lydie, L'Itinéraire de Fénelon. Humanisme et spiritualité, Paris, Presses Univ., 1956
Goré, J. L., La notion d'indifférence chez Fénelon et ses sources, Paris, Presses Univ., 1956, 316 S.

Herland, Louis, Horace, ou naissance de l'homme, Paris, Ed. de Minuit, 1952, 212 S.
Hess, Gerhard, Pierre Gassend. Der französische Späthumanismus und das Problem von Wissen und Glauben. Berliner Beiträgé zur Roman. Philol. IX 3/4, 1939, 199 S.
Hess, Gerhard, Zur Entstehung der Maximen La Rochefoucaulds, Arb.-Gem. f. Forschung des Landes Nordrh.-Westf., Heft 67, 1957
Hubert, S. Marie-Louise, Pascal's Unfinished Apology, New Haven, Yale Un. Press, 1952, 165 S.
Jasinski, René, Molière et le Misanthrope, Paris, Colin, 1951, 327 S.
Just, Leo, Fénelons Wirkung in Deutschland, in: Fénelon, Gestalt und Werk, hg v. J. Kraus und J. Calvet, Baden-Baden, Verl. f. Kunst u. Wissenschaft, 1953, S. 35–62
Knight, R. C., Racine et la Grèce, Paris, Boivin, 1950, 467 S.
Kruse, Margot, Das Pascal-Bild in der französischen Literatur (Hamburger Romanistische Studien, Reihe A, Bd. 41), 1955, 118 S.
Lafuma, L., Histoire des Pensées de Pascal (1656–1952), Paris, Ed. du Luxembourg, 1954, 149 S.
Lapp, John C., Aspects of Racinian Tragedy, Univ. of Toronto Press, 1955, 195 S.
Martimort, Aimé-Georges, Le gallicanisme de Bossuet, Paris, Ed. du Cerf 1953, 791 S.
Maurer, Karl, Racine und die Antike, Archiv Bd. 193, 1956, S. 15–32
May, Georges, Tragédie cornélienne, tragédie racinienne, Urbana, Un. of Illinois Press, 1948, 255 S.
Mesnard, Jean, Pascal, l'homme et l'œuvre, Paris, Boivin, 1951, 192 S.
Moore, W. G., Molière, A New Criticism, Oxford, Clarendon Press, 1949, 136 S.
Moreau, P., Racine, l'homme et l'œuvre, Paris, Boivin, 1943, 179 S.
Mornet, D., Molière, Paris, Boivin, 1943. 199 S.
Mornet, D., Jean Racine, Paris, Armes de France, 1944, 224 S.
Nadal, Octave, Le sentiment de l'amour dans l'œuvre de Pierre Corneille, Paris, Gallimard, 1948, 418 S.
Orcibal, J., La genèse d'Esther et d'Athalie, Paris, Vrin, 1950, 152 S.
Picard, R., La carrière de Jean Racine, Paris, Gallimard 1956
Pommier, Jean, Aspects de Racine, Paris, Nizet, 1954, 465 S.
Romano, Danilo, Essai sur le comique de Molière, Bern, Francke, 1950, 156 S.
Schmittlein, R., L'aspect politique du différend Bossuet-Fénelon, Baden-Baden, Ed. Art et Science, 1954
Vernière, Paul, Spinoza et la pensée française avant la Révolution, 2 vol., Paris, Presses Univ., 1954
Vinaver, Eugène, Racine et la poésie tragique, Paris, Nizet, 1951
Wais, Kurt, Erlebnis und Dichtung bei Racine, Romanist. Jahrb. VI, 1953/54, S. 110–132

Die Vorstellung vom Zeitalter der französischen Klassik wie überhaupt von der Literatur des 17. Jahrhunderts in Frankreich ist auch heute noch oft belastet mit zum Teil erstarrten und festgefahrenen Begriffen, die es, zumal den Germanisten, als eine Einheitswelt, aber auch als eine Welt der strengen Form, des Normativen, des Rationalismus oder wie auch immer solche schematisierenden und vereinfachenden Kategorien lauten mögen, erscheinen lassen. An der Starrheit dieses Bildes trägt nicht zuletzt die französische Literarkritik und fast mehr noch das feste Programm der französischen Schulbildung einen großen Teil Schuld, weil sie das klassische Zeitalter als eine große Einheit und als ideale Selbstverwirklichung des französischen Geistes empfanden und diese Konzeption nicht nur zahlreichen Generationen von Franzosen, sondern auch anderen Völkern in so hohem Maße mitzuteilen wußten, daß ihr Bild Allgemeingültigkeit erlangen konnte.

Die Forschung der letzten Jahrzehnte hat dieses Bild nicht nur verändert, sondern ein ganz neues Bild entstehen lassen, neue Akzente setzend, sich lösend von einer traditionellen Schematik und vor allem in die große Komplexität dieses Jahrhunderts eindringend. Die neuen Erkenntnisse und Standpunkte der Forschung haben inzwischen eine Spannweite erreicht, die den Versuch als berechtigt erscheinen läßt, eine Art Bestandsaufnahme zu wagen. Es mag im ersten Augenblick verwundern, daß die kühnsten und an Anregungen reichsten Aus-

einandersetzungen mit dem 17. Jahrhundert von französischen Forschern stammen, obwohl es für sie besonders schwer ist, die notwendige Distanz zur eigenen Literatur zu finden. Die politischen und menschlichen Erfahrungen der letzten Dezennien mögen unbewußt beteiligt sein an diesem intensiven Bemühen, mit echter Kritik an das bisher so selbstverständlich gültige nationale Erbe heranzutreten, seinen Charakter wirklich zu erkennen, falsche und erstarrte Urteile zu korrigieren, manches zu entthronen und das tatsächlich Beständige zu erfassen. Hinzu kommt zweifellos auch die Aufnahmebereitschaft für anregende Impulse von außen, zumal für solche der deutschen historischen und literargeschichtlichen Forschung. Auffällig und gemeinsam an den bedeutenden französischen Untersuchungen über das 17. Jahrhundert ist einmal der unbestechliche Wille, alle, auch die sekundärsten Texte des Zeitalters zum ersten Male oder von neuem von Grund auf und vorurteilslos zu lesen und gleichsam mosaikartig das wahre Bild des Zeitalters zusammenzusetzen, aber auch die Bemühung, die Struktur des Jahrhunderts nicht mehr als die eines isolierbaren Phänomens zu analysieren, sondern die Geschichte zu erfassen in dem Bedeutungsverhältnis aller Kräfte, die im Zusammenhang der Zeiten verbunden sind.

Noch F. Brunetière und G. Lanson, um nur zwei große Namen von der älteren Generation der französischen Literarkritik zu nennen, sahen das 17. Jahrhundert als eine Einheitswelt an. Wenn Lanson in seiner so verbreiteten *Histoire de la littérature française* bei der Darstellung der ersten Hälfte des klassischen Zeitalters ein Kapitel einfügt *Attardés et égarés,* so läßt sich eine Steigerung einer ganz normativ denkenden Literaturbetrachtung kaum noch vorstellen. Kennzeichnend ist die Fülle von Namen und Erscheinungen, die in diesem Abschnitt einfach nebeneinander auftauchen: d'Aubigné, das Preziösentum, die Romane von D'Urfé's *Astrée* bis zu denen von Mlle de Scudéry und Scarron, schließlich Dichter wie Maynard, Racan, Voiture, Saint-Amant und ebenso auch Scarron. Sie ließen sich nicht einbauen in das Schema eines die Klassik vorbereitenden »vorklassischen« Zeitalters und waren deshalb Verspätete, Nachfahren des 16. Jahrhunderts, oder aber Verirrte, die vom rechten Wege der vorzubereitenden Klassik abgekommen waren, oft auch *irréguliers* genannt. Die Zweiteilung des Jahrhunderts in zwei große Abschnitte mit dem Trennungsjahr 1660 – oder genauer 1661, dem Jahr, in dem Ludwig XIV. die unumschränkte Macht nach Mazarins Tod in seinen Händen vereinigte und Versailles zum absoluten Mittelpunkt machte –, eine Zweiteilung, in der die erste größere Hälfte als Vorklassik *(âge préclassique, préclassicisme)* eingeordnet wird, während der kurze Zeitraum nach 1660 als die eigentliche Klassik erscheint, sie steht noch in der Kontinuität der Auffassung vom klassischen Zeitalter als einer Einheitswelt. Die ganze Problematik der Epochenbezeichnungen – auf die man als Ordnungsbegriffe doch schwer verzichten kann – wird am Beispiel des französischen 17. Jahrhunderts besonders deutlich. Seit etwa 1940 beginnt in Frankreich der Begriff des Barock einzudringen, um damit bestimmte Ausdrucksformen der französischen Literatur des ausgehenden 16. und beginnenden 17. Jahrhunderts zu erfassen. Die Erkenntnis, daß die bisherige allzu summarische Einteilung nicht ausreichte, um die inzwischen immer sichtbarer gewordene Komplexität des Zeitalters zu verstehen, begünstigte die Übernahme eines Begriffs, der in Frankreich allerdings nur langsam an Boden gewinnt, weil er durch den Sprachgebrauch seit jeher eine klare pejorative Bedeutung besitzt. Seither wird der Begriff lebhaft diskutiert; kennzeichnend ist, daß erst 1952 das grundlegende Werk von H. Wölfflin über die kunstgeschichtlichen Grundbegriffe ins Französische übersetzt worden ist *(Principes fondamentaux de l'histoire*

de l'art, Paris 1952). Erschwerend für die Übernahme des Begriffs in Frankreich ist auch dessen späte Ankunft in der französischen Literarkritik, weil sie deshalb auch schon dessen Ausweitung als Erbe erhielt, so daß von der Möglichkeit, eine bestimmte Epoche der französischen Literatur als Zeitalter des Barock zu charakterisieren, nur noch begrenzt die Rede sein kann. Von nichtfranzösischen Forschern ist der Begriff bereits so weit ins 16. Jahrhundert zurückverlegt bzw. so weit ins klassische Zeitalter hineingetragen worden – man entdeckte »Barockes« nicht nur bei Corneille und Pascal, sondern auch bei Boileau und Racine –, daß er als neue Epochenbezeichnung eher zur Unordnung führt, als zum wirklichen Verständnis. Mit Recht setzt sich der Begriff aber immer mehr auch in Frankreich durch für bestimmte dramatische Werke des beginnenden 17. Jahrhunderts sowie vor allem für jene Gruppe von Dichtern der gleichen Zeit, die sich dem Schema einer vorklassischen Zeit entzogen. Schon Théophile Gautier hatte im 19. Jahrhundert auf diese Dichter hingewiesen, die er als die *grotesques* bezeichnete und die Boileau in seinem *Art poétique* als *burlesques* verdammt hatte. Aber für die französische Kritik und für das französische Publikum sind sie erst in den letzten Jahrzehnten wirksam neu entdeckt worden, zumal von der Strömung des Surrealismus, der manche dieser Poeten als kongenial empfand. In den zahlreichen Anthologien, die in den vergangenen Dezennien erschienen sind, ist diese Neuentdeckung deutlich sichtbar (vgl. vor allem M. Arland, *Anthologie de la Poésie française,* Paris, Stock, 1941 u. ö.).

Die Auflösung der erstarrten Deutung des klassischen Zeitalters geht aber in der neueren Forschung sehr viel weiter. Einmal wurde der Zeitraum der eigentlichen Klassik immer enger eingegrenzt; die von D. Mornet vorgenommene Festlegung auf die Zeit von 1660 bis 1700 ist von P. Hazard beschnitten worden, der bereits seit 1680 so viel Elemente nachweisen kann, die zur Aufklärung hinüberführen, daß das ausgehende Jahrhundert nicht mehr als Klassik bezeichnet werden kann. Als zeitliche Begrenzung hat sich inzwischen das Jahr 1685 ziemlich allgemein durchgesetzt. Weiterhin ist die den Franzosen teure Legende von den *quatre amis,* den Freunden Molière, La Fontaine, Racine und Boileau wirksam zerstört worden; Boileaus Stellung innerhalb der Klassik ist gründlich revidiert worden, und seine Rolle als Gesetzgeber des Parnass ist zu Ende. Endlich aber wurde in der ständig wachsenden Erkenntnis von der Vielfältigkeit des Zeitalters sogar die Vorstellung untergraben, die eigentliche Klassik sei ausschließlich oder doch vor allem normativ, regeltreu und rationalistisch. Untersuchungen über bestimmte Einzelerscheinungen und über das ganze Zeitalter mitprägende Formeln, wie insbesondere das in vielen Bereichen ständig verwandte *Je ne sais quoi,* führten schließlich zu der Auffassung, daß auch die Hochklassik mindestens ebenso regelunabhängig wie regeltreu sei.

Aber nicht nur die Komplexität dieses klassischen Jahrhunderts, die zahlreichen Strömungen, die oft neben-, oft auch gegeneinander liefen, sind sichtbar geworden; die Forschung hat desgleichen erkannt, daß die Geschichte des Geistes und der Literatur dieses Zeitalters vom religiösen Blickpunkt her neu gedeutet werden muß. In diesem Felde hat die neuere Kritik einen großen Vorgänger in Sainte-Beuve und seiner auch heute noch unentbehrlichen Darstellung von Port-Royal; aber sein neuer Ansatz, der das klassische Jahrhundert unter einem bis dahin völlig übersehenen Gesichtspunkt betrachtete, blieb im Bereich der Literarkritik ohne unmittelbare Wirkung. Erst in letzter Zeit knüpft die Forschung wieder an Sainte Beuves Bemühungen an. Die großen Arbeiten über den Jansenismus und die Veröffentlichung von Texten, vor allem von Briefwechseln, aus dem Kreise

um Port-Royal bilden den Anfang. In jüngster Zeit zeigte sich aber immer mehr, daß der Jansenismus keineswegs eine Einheitswelt oder eine genau fixierbare Lehre darstellt, sondern daß man eher von mehreren Jansenismen nebeneinander sprechen müßte. Außerdem erkannte man, daß alles das, was man unter Jansenismus auffaßte, nur ein Ausdruck des überaus intensiven religiösen Lebens des Jahrhunderts war, daß ein wesentliches Verständnis dieses vielfältigen Zeitalters erst aus einer eingehenden Kenntnis seiner religiösen Bemühungen entspringen konnte. Dieser neue Blickpunkt führte gleichzeitig zu der Einsicht, daß sich nach der Mitte des Jahrhunderts etwas Entscheidendes vollzieht, nämlich die bisher nur auf einen schmalen Kreis von Gelehrten begrenzte, nun aber auf breiterer Ebene eintretende Auseinandersetzung der religiösen mit der naturwissenschaftlichen Erkenntnis. Gerade der Blick auf die naturwissenschaftlichen Bemühungen des Jahrhunderts hat deutlich werden lassen, daß dieses Zeitalter, zumal in seinem Beginn, eine Zeit der freien Forschung war, eines Humanismus ohne strenge Abgrenzung der Disziplinen, eine Zeit, welche die neuen Erkenntnisse seit der Renaissance verarbeitete und ausweitete. Erst um die Mitte des 17. Jahrhunderts werden die wissenschaftlichen Erkenntnisse, bisher durch das Vorherrschen des Lateinischen als Wissenschaftssprache begrenzt, durch das Medium des Französischen in ganz anderem Maße verbreitet und bekannt. Mit dem Beginn der Klassik, also etwa um 1660, beginnt die Auseinandersetzung der wissenschaftlichen und der religiösen Welt auf breiter Ebene und damit auch jene wirksame Säkularisierung des Glaubens, die in das Zeitalter der Aufklärung hinüberweist.

Dieser vorläufig in groben Umrissen konturierte Weg der Forschung über das französische 17. Jahrhundert soll im folgenden durch einen kritisch-informierenden Überblick über die in den beiden letzten Jahrzehnten entstandenen Arbeiten grundlegender Art verdeutlicht werden. Ausgehend von dem Hinweis auf neuere bibliographische Hilfsmittel, auf Forschungsberichte zu einzelnen Autoren und auf Nachschlagewerke werden zuerst wichtige Textneudrucke, kritische Ausgaben und Editionen bisher unveröffentlichter Texte betrachtet werden. An ausgewählten Darstellungen und Untersuchungen des ganzen Zeitraumes oder bedeutsamer Teilabschnitte sollen dann neue Zusammenhänge und Deutungen erkennbar werden. Abschließend werden Einzeluntersuchungen zu Autoren bestätigende und ergänzende Thesen herausstellen.

An neuen bibliographischen Arbeiten und kritischen Berichten zum 17. Jahrhundert ist verhältnismäßig wenig erschienen. Allerdings enthalten viele der großen Untersuchungen zu einzelnen Autoren, aber auch die allgemeineren Arbeiten so ausgezeichnete und erschöpfende bibliographische Nachweise, daß sie besondere Hilfsmittel ersetzen. Der *Manuel bibliographique* von J. Giraud gibt nur Aufschluß über die im Zeitraum von 1921 bis 1935 erschienenen Arbeiten. Der dritte, dem 17. Jahrhundert gewidmete Band der in Amerika entstehenden sehr guten kritischen Bibliographie der französischen Literatur, die von D. C. Cabeen herausgegeben wird *(A critical Bibliography of French Literature)* liegt leider noch nicht vor; Bearbeiter des klassischen Zeitalters werden H. C. Lancaster und H. Peyre sein. Verläßliche Hilfsmittel sind nach wie vor die Supplementbände der ZRPh, zumal nun der Band für den Zeitraum 1940–1950 abgeschlossen werden konnte.

Kritisch-bibliographische Berichte und Referate zu einzelnen Autoren liegen vor für Corneille (G. Couton), Descartes (Jean Boorsch), Fénelon (E. Carcassonne) Molière (P. Saintonge und R. W. Christ, außerdem W. G. Moore), Pascal (H. Fla-

sche), Racine (E. E. Williams), La Rochefoucauld (J. Marchand), La Mothe le Vayer, Gassendi, Guy Patin (R. Pintard). Leider sind die Abhandlungen zum Teil bereits wieder sehr ergänzungsbedürftig. Eine besonders wichtige bibliographische Publikation ist die von J. Dagens zusammengestellte chronologische Bibliographie des Spiritualismus und seiner Quellen. Obwohl sie vor allem das 16. Jahrhundert erfaßt, dient sie doch dem Plan des Verfassers, die Ursprünge des Spiritualismus des 17. Jahrhunderts zu klären. Die Arbeit weicht von anderen ab, weil sie den Jahresübersichten jeweils kurze Hinweise auf politische und kulturhistorische Ereignisse des Zeitraumes voranschickt. Als Arbeitsinstrument ist das Werk künftig zweifellos von großer Bedeutung, weil in ganz anderer Weise als bisher die religiösen Bewegungen des Zeitalters Gegenstand der Forschung geworden sind.

Als ein Hilfsmittel besonderer Art liegt seit 1954 der große *Dictionnaire des Lettres Françaises* für das 17. Jahrhundert vor. Das großzügig angelegte Werk wäre durchaus geeignet, als Nachschlagewerk ausgezeichnete Dienste zu leisten, litte es nicht an manchen schmerzlich spürbaren Lücken und Mängeln. Die Tatsache, daß zahlreiche Fachleute zum Mitarbeiterstab gehören (Bray, Bruneau, Lebègue, Moreau, Mornet, Orcibal u. v. a.), verleiht dem Buch einen erfrischenden Reichtum von Meinungen, nimmt ihm dafür aber auch jede Einheitlichkeit. Obwohl auch die literarischen Gattungen als Stichwörter erscheinen, vermißt man wichtige *(élégie, églogue, pastorale, oraison funèbre, satire)*; auch ein Artikel *marinisme* fehlt. Die bibliographischen Angaben sind sehr ungleich, selten erschöpfend, oft unzureichend und leider nur auf französische Arbeiten beschränkt. Unsinnig erscheint es, wenn den großen Autoren des Zeitalters bis zu 40 Spalten gewidmet werden; um sich schnell zu informieren, will man keinen Artikel von der Ausdehnung eines Buches lesen. Bei manchen Stichwörtern, z. B. *jansénisme,* wird eine konfessionelle Gebundenheit zu deutlich, ebenso in der Bevorzugung von Vertretern der Kirche, während manche *libertins* ganz fehlen oder sehr kurz behandelt sind (Gassendi, La Mothe le Vayer, Maynard, Tristan l'Hermite, Théophile de Viau u. a.). Trotz der Einwände vermittelt das monumentale Kompendium einen guten Einblick in die Vielseitigkeit des Jahrhunderts; wichtig sind vor allem Artikel, die nicht den bekannten Autoren gewidmet sind, sondern allgemeinen Fragen, z. B. *bibliothèques, collège, cour, écoles, gens de lettres, lecture et public, livre et librairie, pensions, salons, traductions, voyages* usw.

In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts sind in Frankreich für alle großen Autoren des klassischen Zeitalters die ausgezeichneten kritischen Ausgaben in der Reihe der *Grands Ecrivains* (GE) erschienen, wirkliche Muster philologischer Gründlichkeit. Sie sind zum Teil bis heute nicht überholt, doch werden sie allmählich abgelöst durch die sehr viel handlicheren und immer noch mit ausreichendem kritischen Apparat und Kommentar versehenen Dünndruckausgaben der *Bibliothèque de la Pléiade*. In dieser Reihe liegen vollständige Ausgaben vor für Corneille, La Bruyère, La Fontaine, La Rochefoucauld, Molière, Pascal, Racine, Cardinal de Retz, Saint-Simon (bisher 5 Bände) und Madame de Sévigné. Diese mustergültigen Editionen berücksichtigen alle textkritischen Ergebnisse der Forschung. Ein wichtiges Ereignis in dieser Reihe ist die eben abgeschlossene Publikation der Briefe der Madame de Sévigné durch Gérard-Gailly, die nicht zuletzt durch die Aufnahme von weit über hundert neuentdeckten Briefen die bisher verbindliche GE-Ausgabe ersetzt. Die ausgezeichneten und ausführlichen *Indices* erleichtern das Benutzen dieser für die Kenntnis des 17. Jahrhunderts so wichtigen Dokumente.

Alle klassischen Autoren erfahren darüber hinaus laufend Neuausgaben, die zu erwähnen zu weit führen würde. Genannt seien nur die kritische Ausgabe der Werke Boileaus durch Ch. Boudhors, die der *Princesse de Clèves* von Mme de La Fayette durch E. Magne, sowie die zweibändige Ausgabe der Korrespondenz der gleichen Autorin auf Grund der Arbeiten von A. Beaunier. Die gute, von F. Varillon besorgte Auswahlausgabe der *Oeuvres spirituelles* von Fénelon vermittelt die Kenntnis von Texten, die sonst schwer erreichbar sind. In besonderer Weise hat man sich in jüngster Zeit um eine verbindliche Ausgabe der *Pensées* von Pascal bemüht. Hier sei nur auf die von Z. Tourneur veranstaltete paläographische Ausgabe, sowie auf die von L. Lafuma hingewiesen, die für das kaum gültig zu lösende Problem der Anordnung der *Pensées* den Schlüssel gefunden zu haben glaubt[1]). Eine vor allem auf Reinheit des Textes bedachte Ausgabe ist die von R. Bray besorgte der Werke Molières in 8 Bänden. Varianten, Kommentar und Quellenhinweise sind jeweils an den Schluß der Bände verwiesen und bewußt auf das Notwendigste beschränkt, damit, wie der Herausgeber ausdrücklich in der Einleitung formuliert, der Leser in das Werk Molières eingeführt werde, ohne daß ihm die Art und Weise der Lektüre aufgezwungen wird.

Von besonderem Interesse für die Forschung sind einige Ausgaben bisher unbekannter Texte oder solcher, die neu entdeckt worden sind. Dazu gehören die Veröffentlichungen zweier früher Stücke von Corneille (*Clitandre* durch R. L. Wagner und *Mélite* durch M. Roques und M. Lièvre), die bisher nur in der letzten Fassung, welche zu Lebzeiten des Dichters gedruckt wurde (1682), zugänglich waren. Bei den vorgelegten Texten handelt es sich um die ersten Fassungen von 1632 bzw. 1633, die ein halbes Jahrhundert von der endgültigen Ausgabe trennt. Corneille hat in diesem langen Zeitraum nicht nur Sprache und Stil der Stücke weitgehend verändert, sondern hat sogar in die Struktur eingegriffen. Literarhistorisch sind diese Texte also ungewöhnlich aufschlußreich, und es ist anzunehmen, daß auch die übrigen Frühwerke Corneilles, die vor dem *Menteur* (1636) entstanden sind, bald in der Urfassung veröffentlicht werden können. Die kritische Neuausgabe der *Sophonisbe* von J. Mairet durch Ch. Dédéyan macht jene Tragödie wieder zugänglich, die den Ruhm hat, als erste die Forderung der Einheiten streng verwirklicht zu haben (1634). Seit 1937 verfügen wir über die erste kritische Ausgabe der Dichtungen von Malherbe (éd. J. Lavand), die auch mehrere bisher unbekannte Gedichte aufnimmt, deren Authentizität allerdings nicht gesichert ist. Scarrons *Roman comique* liegt seit 1951 in einer gut kommentierten und kritischen Ausgabe von H. Bénac vor. Sehr verdienstvoll war die Publikation der bisher verstreuten und schwer zugänglichen kritischen und theoretischen Arbeiten von J. Chapelain *(Opuscules critiques)* durch A. C. Hunter; der Band enthält u. a. die berühmte, von Ch. verfaßte Stellungnahme der *Académie Française* im Streit um Corneilles *Cid*. Für die Geschichte der klassischen Dichtungstheorie sind diese Texte von besonderer Wichtigkeit. Die von P. Melèse besorgte Ausgabe dreier Komödien von Donneau de Visé, dem Begründer des *Mercure galant,* erleichtert die Kenntnis der dramatischen Produktion zwischen Corneille und Racine. Eine interessante Quelle zur Beurteilung der Preziosität liefert die Neuausgabe der *Prétieuse ou le mystère des ruelles* des Abbé de Pure durch E. Magne; obwohl es schwierig ist, aus dem Werk eine klare zeitgenössische Definition des Preziösentums abzuleiten, weil die Stellung des Autors undeutlich bleibt, gibt es doch ein aufschlußreiches Bild des Salonlebens um 1650. Die Neuausgabe des

[1]) Vgl. hierzu den Bericht von H. Flasche, DVjs. 1953.

Cosroès von J. Rotrou durch J. Schérer stellt einen jener Autoren in den Vordergrund, um die sich die in Frankreich in den letzten Jahrzehnten begonnene Diskussion um den Begriff des Barocks abspielt.

Wirklich neue Perspektiven haben einige große Veröffentlichungen der letzten Zeit aufgeschlossen, und zwar die Ausgabe der *Correspondance* des Kardinals Bérulle (3 Bände) für die Jahre 1599–1618 durch J. Dagens, die der *Correspondance* des P. Marin Mersenne durch C. de Waard (bisher 4 Bände für die Jahre 1617 bis 1634), und endlich die der *Correspondance* des Martin de Barcos, Abbé de Saint-Cyran, durch L. Goldmann. Hierhin gehört auch die an anderer Stelle zu besprechende Veröffentlichung der Korrespondenz von Jansenius durch J. Orcibal. Während der Schriftwechsel Bérulles Ausgangspunkt für eine genauere Erforschung der religiösen Strömungen des 17. Jahrhunderts geworden ist und weiterhin sein wird, vermittelt die Korrespondenz von Mersenne – die Veröffentlichung ist durch zahlreiche Briefe an Mersenne und durch alle erreichbaren Dokumente über die von den Briefschreibern behandelten Fragen bereichert – unerwartete Einblicke in die zu Beginn des Zeitalters herrschende Intensität der wissenschaftlichen Diskussion, an der sich auch Vertreter der Kirche beteiligen. Der Schriftwechsel des Martin de Barcos, der eine extreme Haltung innerhalb des Jansenismus repräsentiert, dient dem Herausgeber L. Goldmann nur als Beweismaterial für seine ungewöhnliche Neuinterpretation von Pascal und Racine, auf die noch zurückzukommen sein wird [2]).

Die neueren Versuche einer Gesamtdarstellung der französischen Literatur des 17. Jahrhunderts geben deutlichen Aufschluß über die inzwischen eingetretene Verschiebung in der Beurteilung des klassischen Zeitalters [3]). Die von J. Calvet herausgegebene *Histoire de la littérature française,* deren einzelne Bände, nach Epochen getrennt, von verschiedenen Mitarbeitern verfaßt sind, versucht auf eigene Weise, der Komplexität des Jahrhunderts gerecht zu werden. Die von R. Morçay stammende zweibändige Darstellung *La Renaissance* umfaßt noch die ganze erste Hälfte des 17. Jahrhunderts, betont also vor allem die starke Nachwirkung des Renaissance-Zeitalters, zwingt aber durch diese Epochenbezeichnung die so divergierenden Erscheinungen des beginnenden 17. Jahrhunderts – auch Corneille gehört nach Morçay dazu – in einen allzu gewaltsamen und damit vereinfachenden Rahmen. An dieses Werk schließt sich dann H. Gaillard de Champris' Darstellung *Les écrivains classiques* an, die sich auf die eigentliche

---

[2]) Im Anschluß an die Übersicht über neue Textausgaben sei noch der Kuriosität halber auf eine belgische Veröffentlichung hingewiesen, die vor kurzem einiges Aufsehen erregte (Th. Hénusse, *Une pièce inconnue de Molière,* Bruxelles, Biblis 1954). Der Vf. besitzt das einzige bekannte Exemplar eines 1661 erschienenen Sammelbandes *Nouvelles poésies et proses galantes* und glaubte, in einer anonymen Ekloge den unverkennbaren Stil Molières zu entdecken, veröffentlichte das 402 Verse umfassende Gedicht und bemühte sich auf über 450 Seiten Kommentar die Autorschaft Molières mit wenig tragfähigen Kriterien nachzuweisen. S. Jeune (*Revue d'hist. litt.* 1956, pp. 402–4) nennt mit großer Wahrscheinlichkeit den preziösen Salondichter A. de Mareuil als Verfasser.

[3]) Die letzten deutschen Gesamtdarstellungen der französischen Literatur von F. Neubert und E. von Jan gehen auf die inzwischen eingetretenen Verschiebungen in der Beurteilung des 17. Jahrhunderts nicht oder kaum ein. Neubert gliedert das Zeitalter in die traditionellen zwei Epochen, nimmt allerdings den Barockbegriff bereits auf (Zeitalter des Barock und der Klassik, auf das die Hochklassik folgt), ohne aber die sich daraus ergebenden Probleme zu besprechen. E. von Jan versucht, alle literarische Erscheinungen des Jahrhunderts durch ein Nacheinander isolierter Darstellungen zu umfassen, bezeichnet das ganze Zeitalter als Klassik, nimmt aber unter diesem Oberbegriff noch die ganze Aufklärung hinzu.

Hochklassik beschränkt. J. Calvet selbst liefert als ergänzenden Band *La littérature religieuse de Saint-François de Sales à Fénelon;* er verfolgt also das ganze Jahrhundert noch einmal in seiner religiösen Literatur, und zwar unter Verzicht auf das traditionelle Schema, das bei der Darstellung eines bestimmten und fortlaufenden Phänomens an Bedeutung verlieren muß. Mit dieser Betrachtungsweise, die ihre Quelle zweifellos auch in der konfessionellen Bindung des Verfassers und Herausgebers hat, wird das ganze Werk der Vielfältigkeit des 17. Jahrhunderts besser gerecht als frühere Gesamtdarstellungen. Calvet hat das starke religiöse Element des Zeitalters erkannt und den Plan seiner Literaturgeschichte entsprechend neu geordnet.

Die jüngste und einzige Darstellung der ganzen französischen Literatur des 17. Jahrhunderts von A. Adam[4]) (5 Bände) verzichtet auf alte oder neue Epochenkategorien; Ordnungsprinzip allgemeinster Art sind ihm zum Teil Daten der politischen Geschichte. So gibt er dem ersten Band seines Werks den Titel *L'époque de Henri IV et de Louis XIII,* der die Zeit bis 1642 umfaßt; der zweite, nicht ganz glücklich, weil für die Zeit gewiß nicht gültig, als *L'époque de Pascal* gekennzeichnet, ist den Jahren 1642–1660 gewidmet. Die beiden folgenden Bände, *L'apogée du siècle,* gehören den eigentlichen Klassikern; der abschließende fünfte Band, *La fin de l'école classique (1680–1715),* weist bereits in das 18. Jahrhundert. Die Vorzüge dieser ausgezeichneten Darstellung sind einmal die erstaunliche Kenntnis auch der sekundärsten Texte und der Reichtum der gebotenen Information, mehr aber noch die vom Vf. verwandte Methode einer strengen Chronologie, die dem Leser erlaubt, die Entwicklung jeder literarischen Gattung durch das ganze Jahrhundert zu verfolgen, ebenso aber auch die Entwicklung des literarischen Geschmacks und der literarischen Mode. Die Literatur wird nicht herausgelöst aus der Zeit, sondern stets im Zusammenhang mit der für das Zeitalter so wichtigen gesellschaftlichen, politischen und religiösen Problematik gesehen. Adam bindet sich also bewußt an keine mehr oder weniger gewaltsamen Epocheneinteilungen, sondern zeichnet das Neben- und Nacheinander aller literarischen Erscheinungen wie einen bunten Teppich nach, auf diese Weise die Vielfältigkeit des Zeitalters erfassend, ohne sie zu zerreißen.

Einen ersten wirksamen Vorstoß gegen die traditionelle Auffassung vom klassischen Jahrhundert unternahm D. Mornet in seiner Geschichte der klassischen französischen Literatur, die er ausdrücklich auf die Zeit von 1660 bis 1700 begrenzt. Durch die Korrektur des falschen Boileaubildes und durch die Zerstörung der Legende von der *société des quatre amis* (Molière, Racine, La Fontaine und Boileau), in der Boileau die Rolle des Gesetzgebers des Parnass gespielt haben soll, wurden die Akzente richtiger gesetzt. Als eine der machtvollsten Triebkräfte der literarischen Schöpfung im Zeitalter der Klassik erkennt Mornet *l'art de plaire.* Gewiß strebt die klassische Literatur nach *raison,* gewiß auch nach Normen, ja sie ist fast abstrakt in dem Bestreben, den Menschen sichtbar zu machen. Aber hätte ihr Bemühen nur diesen allgemeinen Zielen gegolten, so wäre sie farblos und mittelmäßig geblieben. Der Wunsch zu gefallen, hat den Dichtern einen besonderen Impuls gegeben, er hat sie aber auch befreit von einer allzu starren normativen Haltung. Die hohe Entwicklung des Geschmacks und die dichterische Größe der Autoren hat den Weg für die Meisterwerke geebnet. Mornet erkennt also, daß auch, ja gerade in der Klassik, das Element der Freiheit und Unabhängigkeit untrennbar ist von der Bereitschaft, sich strengen Regeln einzufügen.

---

[4]) Das Werk wurde 1949 mit dem *Grand Prix de la critique littéraire* ausgezeichnet.

An größeren gattungsgeschichtlichen Darstellungen liegt aus der jüngsten Zeit nur das achtunggebietende neunbändige Werk des Amerikaners H. C. Lancaster über die Geschichte der dramatischen Literatur des französischen 17. Jahrhunderts vor. Sie umfaßt die gesamte dramatische Produktion des Jahrhunderts (1610–1700) und breitet ein imponierendes Tatsachenmaterial aus. Aber der katalogartige Charakter, bei dem die historische Sicht eigentlich nur noch durch die strenge chronologische Anordnung des Stoffes erkennbar ist, macht das Werk eher zu einem Nachschlageinstrument.

Die bisher angeführten Gesamt- und Teildarstellungen der französischen Literaturgeschichte ließen bereits erkennen, daß sich in den letzten Jahrzehnten eine deutliche Revision des Bildes vom französischen klassischen Jahrhundert anbahnt. Sie bestand einmal in der Erkenntnis, daß zahlreiche literarische Erscheinungen des beginnenden Jahrhunderts keinesfalls als vorklassisch eingeordnet werden können, aber doch begründeten Anspruch auf Beachtung durch die Literarkritik erheben dürfen; sie bestand weiterhin in der Entthronung Boileaus als des Gesetzgebers der Klassik, in dem endgültigen Verzicht auf die Legende von der Freundschaft der großen Klassiker, aber auch in der Einsicht, daß die klassische Literatur keineswegs nur mit den Begriffen der *raison* und der Norm zu fassen war, sondern daß ein freiheitlich-schöpferisches Element entscheidend mitbeteiligt sein mußte. Sie bestand endlich in der wachsenden Erkenntnis, daß dieses Jahrhundert in weit höherem Maße, als das bisher gesehen worden war, von den religiösen Strömungen geprägt wurde. Mehrere große Untersuchungen der letzten Zeit, die zum Teil von Einzelproblemen ausgehen, aber von dort aus grundsätzliche Beiträge zu einer Neubewertung des 17. Jahrhunderts geliefert haben, werden den immer deutlicher sich abhebenden Prozeß der Akzentverschiebung und ein tieferes Verständnis des Zeitalters in seiner Vielfalt erkennen lassen.

Ein lebendiger Spiegel der Diskussionen ist der 1949 gegründete *Bulletin de la Société d'Etude du XVIIe siècle,* der vierteljährlich erscheint und, abgesehen von ausführlichen und schnell erfolgenden Besprechungen neuer Publikationen, wirklich teilnehmen läßt an den Fachgesprächen, oft im Abdruck von Auseinandersetzungen, oft in Sonderheften mit einem festgelegten Thema [5]). Als Informationsquelle ist der *Bulletin* unentbehrlich, zumal alle Stimmen zu Wort kommen und die besten Fachleute zu den Mitarbeitern zählen.

Fast programmatisch wirkte der Aufsatz, den F. Baldensperger 1937 veröffentlichte, *Pour une réévaluation littéraire du XVIIe siècle classique,* der eine erste französische Auseinandersetzung mit dem vor allem von Deutschland her eindringenden Barockbegriff darstellt. B. lehnt ihn ab, gibt aber gleichzeitig zu, daß die bisherige Auffassung von der Klassik als rationalistischem Zeitalter eine *simplification scolaire* sei. Er will das 17. Jahrhundert gesehen wissen als ein Zeitalter verschiedenster Impulse, das sich in der Klassik der Tatsache bewußt wurde, daß jeder großen Literatur das Nebeneinander von klarer Form und Unfaßbarem, von Stilisierung des Lebens und Geheimnis innewohne.

Der Überblick, den Emile Henriot dem *Dictionnaire des Lettres Françaises* voranstellt, ist der Versuch, in großen Zügen die Linien der neueren Deutung des 17. Jahrhunderts aufzuzeigen, allerdings sehr allgemein und vorsichtig. Auch er besteht auf der Komplexität des Zeitalters und sieht dessen erste Hälfte sogar als

[5]) Sonderhefte, die einem Autor gewidmet sind: *Fénelon* (Nr. 12/14, 1951/2), *Malherbe* (Nr. 13, 1956). Themen allgemeiner Art: *Du baroque au classicisme* (Nr. 20, 1953), *Aspects divers des questions religieuses au XVIIe siècle* (Nr. 29, 1955), *Versailles et la musique française* (Nr. 34, 1957) u. a.

einen chaotischen Zustand, in dem das Jahrhundert Wege zu sich selbst suche; er akzeptiert nicht ausdrücklich den Barockbegriff, hält ihn aber für geeignet, eine Reihe von Dichtern zu kennzeichnen. Er betont die Korrektur der Stellung Boileaus, dessen *Art poétique* (1674) eigentlich für das 18. Jahrhundert geschrieben sei. H. Peyre's Versuch, die französische Klassik als Ganzes zu erfassen, ist eine gute Einführung in die klassische Literatur, die wohl bemüht ist, neu Erkanntes klarzustellen, sich aber noch nicht bewußt löst von den traditionsgebundenen Anschauungen [6]). Zu grundsätzlichen Diskussionen über Klassik wird man auch E. R. Curtius heranziehen müssen [7]).

Ein wichtiger Diskussionspunkt der neueren Forschung ist zweifellos die Einführung des Barockbegriffs in die Literaturgeschichte des 17. Jahrhunderts, oder genauer umrissen als Epochebezeichnung für die Zeit von etwa 1580 bis 1640. Von nichtfranzösischen Forschern schon vor 1930 verwandt für Erscheinungen der französischen Literatur (u. a. F. Schürr, H. Hatzfeld, E. Merian-Genast), findet der Begriff nur langsam Eingang in Frankreich. F. Simone liefert in einem reich dokumentierten Aufsatz eine gute Übersicht über die außerfranzösischen Beiträge zur Konzeption einer barocken Literatur in Frankreich, nachdem er bereits früher den Prozeß der Auflösung des alten Bildes vom klassischen Zeitalter verfolgt hatte [8]). Interessanterweise ging der entscheidende Anstoß zur Barockdiskussion in Frankreich von der Schweiz aus, vor allem von M. Raymond, P. Kohler und J. Rousset, dessen Buch über die Literatur des barocken Zeitalters in Frankreich den ersten, über Zeitschriftenaufsätze hinausreichenden Versuch einer Darstellung des literarischen Barock bedeutet. An der Spitze der französischen Forscher, die den Begriff nicht nur anerkennen, sondern die Eigentümlichkeiten dieser Epoche zu ergründen versuchen, steht R. Lebègue, der kennzeichnenderweise von Untersuchungen über das französische Theater des frühen 17. Jahrhunderts ausging, also von einer literarischen Gattung, in der das dekorative Element des Barock und damit die Verbindung zur kunstgeschichtlichen Terminologie am leichtesten zu ziehen war. [9]). Die zögernde Aufnahme des Barockbegriffs in Frankreich dürfte nicht zuletzt durch die Sorge der Forscher zu erklären sein, die zumal in angelsächsischen Arbeiten sichtbar werdende Ausweitung dieses Stilbegriffs könne zu einer völligen Auflösung der Ordnung führen und nicht nur große Teile des Renaissance-Jahrhunderts, sondern gleich die ganze Klassik in die barocke Epoche einbeziehen [10]). Aber eine Neubewertung vor allem der Dichtung des ausgehenden 16. und beginnenden 17. Jahrhunderts hat sich eindeutig auch in Frankreich durchgesetzt; diese Dichter sind zum Teil regelrecht neu entdeckt

---

[6]) Eine gute Ergänzung ist des gleichen Vf. Bericht *Quelques ouvrages récents sur le dix-septième siècle,* Romanic Review XI, 1949, pp. 122–134.

[7]) E. R. Curtius, Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter, Bern, Francke, [1]1948, [2]1954, inzwischen auch ins Französische übersetzt.

[8]) F. Simone, *La storia letteraria francese e la formazione e dissoluzione dello schema storiografico classico francese,* in: Rivista di letterature moderne IV, 1953, pp. 1–22.

Vgl. auch A. Buck, Untersuchung über das Problem des literarischen Barock in Frankreich, a. a. O.

[9]) U. a., *Rotrou, dramaturge baroque,* Revue d'hist. litt. 50, 1950, pp. 379–84 und viele andere Aufsätze.

[10]) Auf die zahlreichen, vor allem nordamerikanischen Arbeiten kann hier nur hingewiesen werden. Während R. Wellek und H. Hatzfeld sich um Klärung des Barockbegriffs überhaupt bemühen, sind inzwischen Untersuchungen entstanden, die barocke Elemente auch bei den eigentlichen Klassikern entdecken, so M. J. Maggioni im Stil Pascals, O. de Mourgues bei zahlreichen Autoren von M. Scève bis zu La Fontaine. Vgl. auch L. Spitzer, op. c., der in Racines *Phèdre* Barockes sieht.

worden, darunter das schmale Werk von Jean de Sponde (von Alan Boase) von einer unerwarteten Intensität der Ausdruckskraft [11]), aber auch viele andere Autoren, deren Dichtungen durch zahlreiche Anthologien in den letzten Jahren einer größeren Öffentlichkeit zugänglich gemacht wurden. Dennoch wird der Begriff Barock vorläufig gern in Anführungsstriche gesetzt, weil man ihn noch als etwas Fremdes empfindet [12]). Es fehlt ein grundsätzlicher Versuch, das Phänomen des literarischen Barock für Frankreich so klar festzulegen, daß der Begriff als bindend für eine bestimmte Epoche der Literatur gelten könnte. Wenn R. Lebègue als wesentliches Merkmal dieser Dichtung die *recherche de la nouveauté* erkennt, so nimmt er vor allem den für Frankreich sehr wichtigen Marinismus als Ausgangspunkt; aber zur Charakterisierung einer Epoche reicht diese Definition nicht aus. J. Roussets Buch *La littérature de l'âge baroque en France* setzt sich mit den Grundfragen des barocken Stils auseinander, doch ist der Titel irreführend, da es sich keineswegs um eine Literaturgeschichte handelt, sondern um einen recht eigenwilligen Überblick über barocke Erscheinungen in den verschiedenen Bereichen künstlerischer Äußerung. R. sieht im französischen Barock mit Recht nur eine Spielart der allgemein-europäischen Erscheinung und glaubt, ihn mit zwei zentralen Begriffen fassen zu können, die im Untertitel seines Buches auftauchen: *Circé et le paon*, also Metamorphose und Prahlsucht, Bewegung und Prunk. Als charakteristisch für die Epoche, die er auf den Zeitraum von 1580 bis 1670 ausdehnt, erkennt er eine Reihe von Themen, die immer wieder aufgenommen werden: Verwandlung, Täuschung, pomphaften Schmuck, Tod, Vergänglichkeit. Auch er geht vom Theater des beginnenden 17. Jahrhunderts aus, das in seinen Pastoralen und Tragikomödien mit ihrem großen technischen Apparat, mit Zauberern und Verwandlungen das barocke Element am sinnfälligsten erkennen läßt. Obwohl dieses Theater verhältnismäßig früh verschwindet, setzt es sich doch in der großen Oper fort, deren Entfaltung in die Zeit der eigentlichen Klassik fällt. R. will keineswegs völlig neue Kategorien an die Stelle der alten setzen und auch den klassischen Charakter der zweiten Hälfte des Jahrhunderts nicht in Frage stellen. Seine Absicht ist es, *déplacer la perspective, assouplir le schéma historique traditionnel et enrichir notre vision de l'époque d'un éclairage qui en marque mieux la complexité* (p. 9). Die barocke Strömung muß als ein aktives Ferment in der vielschichtigen Entwicklung des 17. Jahrhunderts erkannt werden.

Ein zweiter Problemkreis, der die Forschung in den letzten Jahrzehnten intensiv beschäftigt hat, betrifft die religiösen Strömungen des 17. Jahrhunderts. H. Bremonds Bemühungen in seinem vielbändigen Werk über die Geschichte des religiösen Gefühls in Frankreich, dem Jansenismus die ihm bisher zuerkannte zentrale Stellung zu nehmen, ihn als eine Erscheinung neben anderen in den größeren Prozeß der *restauration catholique* einzubeziehen, blieben vorerst ohne Erfolg, da der Jansenismus weiterhin Gegenstand größerer Untersuchungen wurde (vgl. hierzu auch die angeführte Racine-Forschung) [13]). J. Orcibals weitgespanntes Unternehmen, die Ursprünge des Jansenismus aufzuhellen und durch

---

[11]) J. de Sponde, *Oeuvre poétique*, éd. M. Arland, Paris, Stock, 1945.

[12]) Kennzeichnend für diese unsichere Stellungnahme ist der Sammelband (hg. v. J. Torterel) der *Cahiers du Sud*, der gerade diese »barocken« Dichter einer größeren Öffentlichkeit vorstellt, als Titel aber *Le préclassicisme français* wählt, der in diesem Falle besonders leer wirkt.

[13]) Vgl. hierzu J. Dagens, *Bérulle et les origines de la restauration catholique*, der sich in der historisch richtigeren Sicht Bérulles von Bremond trennt, zugleich aber im Sinne Bremonds auf die Bedeutung nicht-jansenistischer Strömungen hinweist.

die Veröffentlichung eines außerordentlich reichen dokumentarischen Materials, u. a. der zum großen Teil noch nicht zugänglichen Korrespondenz des Jansenius, die Grundlage für eine Klärung zu schaffen, haben zu der Erkenntnis geführt, daß der Jansenismus als eindeutig festzulegende Doktrin in dogmatischem Sinne gar nicht existiert, daß man eher von mehreren Jansenismen nebeneinander sprechen muß und daß seine Wirkung nur zu verstehen ist, wenn man ihn als eine religiöse Bewegung betrachtet, von der ständig Impulse ausgehen. H. Busson, der bereits eine große Untersuchung über das religiöse Denken des beginnenden 17. Jahrhunderts vorgelegt hat[14]), versucht in seinem neuesten Werk, *La religion des classiques,* weniger, wie der Titel vermuten läßt, die religiöse Haltung der Klassiker zu analysieren, sondern in das religiöse und philosophische Denken des Zeitalters unter Heranziehung aller erreichbaren Zeugnisse einzudringen. Den Jansenismus faßt B. noch als Einheit und sucht nach Einflüssen dieser rigorosen Welthaltung bei den Autoren der Zeit, findet viele jansenistische Elemente bei Mme de Sévigné, erkennt auch, daß diese bei Boileau zur Morallehre abgesunken sind, und weist vor allem auf Grund gründlichster Textanalyse nach, daß Racine den geringsten Anspruch erheben kann, als Schüler des Jansenismus zu gelten. Die Verse der Phèdre, die bisher in diesem Sinne gedeutet wurden, sind unmittelbar von Euripides übernommen. Damit zerstört B. eine lange Zeit gültige Legende. B. weist weiterhin auf die eminente Bedeutung der naturwissenschaftlichen Entwicklung hin, die um 1670 die Grundlagen der Erkenntnis verwandelt, indem sie allein Erfahrung und Experiment als Basis gelten läßt. Die aristotelische Physik ist zusammengebrochen. Rationalismus und Augustinismus wirken paradoxerweise gleichzeitig im Sinne einer Reinigung des Kirchenglaubens; sie befreien die Theologie, gefährden aber auch den Glauben selbst. B. deutet sogar Pascals tiefe Unruhe als Schwäche des Glaubens, denn das Suchen nach Christus bedeute, daß er ihn verloren habe. Die klassische Epoche steht also nach B. im Zeichen des Fragwürdigwerdens der bis dahin gültigen Kategorien. P. Bénichou, *Morales du Grand Siècle,* wählt einen anderen Ansatz; er will moralische Konzeptionen und gesellschaftliche Bedingtheiten in ihrer Korrelation erkennen und sieht einen deutlichen Einschnitt in der noch durchaus aristokratischen Haltung Corneilles und dem Prozeß der Verbürgerlichung unter Ludwig XIV. Er sieht die entscheidende Auseinandersetzung des Jahrhunderts in dem Streit über die *excellence* oder die *médiocrité de la nature humaine.* Seine Einzeldeutungen der Autoren von diesem Blickpunkt aus sind eindringlich, aber sein Versuch, eine Synthese zu finden und als verbindendes Kennzeichen eine *revalorisation de l'humain* festzustellen, verliert sich in einem etwas undeutlich bleibenden Humanismus, der bis zur Revolution fortwirkte. R. Pintards Darstellung des Libertinertums im beginnenden 17. Jahrhundert läßt klar erkennen, in welchem Maße die *libertins* im Laufe des ganzen Jahrhunderts an dem Prozeß beteiligt sind, den P. Hazard[15]) erst um 1680 zum Ausbruch kommen läßt. Die *libertins* sind ja keineswegs nur leichtsinnige Ungläubige, sondern Vertreter einer kritischen Haltung, Gelehrte, Philosophen, Naturwissenschaftler, Skeptiker. Sie bilden keine Schule, aber in dem Jahrhundert der wachsenden Autorität sind sie der Kern einer Opposition, die sich immer mehr versteift und den Boden für das Zeitalter der Aufklärung vorbereitet.

Der in den bisher besprochenen Werken deutlich erkennbare Prozeß der Auflösung des klassischen Jahrhunderts als einer Einheitswelt, aber auch der Klassik

[14]) H. Busson, *La pensée religieuse française de Charron à Pascal,* Paris, Vrin, 1933.
[15]) P. Hazard, *La crise de la conscience européenne,* sieht das 17. Jahrhundert noch als das Zeitalter der *stabilité.*

selbst findet seinen extremsten Ausdruck in der Arbeit von E. B. O. Borgerhoff, *The Freedom of French Classicism*. In der Wahl der Präposition *of* an Stelle eines weniger schroffen *in* liegt bereits eine These. Obwohl die Auffassung, die französische Klassik sei nur von Normen beherrscht gewesen, durch die Kritik weitgehend erschüttert worden ist[16]), versucht B. darüber hinaus nachzuweisen, daß die klassische Epoche auch eine solche der Freiheit, der künstlerischen Unabhängigkeit war, daß diese Freiheit weiterhin nicht durch antiklassische Tendenzen erzwungen wurde, sondern durch die großen Autoren selbst. Durch eingehende Analyse einiger ständig sich wiederholender Begriffe wie *agrément inexplicable, grâces secrètes, finesse, honnêteté, ordre du coeur, sublime,* vor allem aber des in allen Bereichen so häufig verwandten *Je ne sais quoi*[17]), die alle das Unbegreifliche, das Geheimnisvolle dem Verstande entgegenstellen, wird die Klassik sichtbar als Zeitalter einer unerwarteten, aber bewußten Lösung vom rein Normativen. B. behauptet nicht, die klassische Zeit sei deshalb als antirationalistisch aufzufassen, glaubt aber, daß es ebenso falsch sei, sie nur als autoritäts- und doktringläubig anzusehen. Die Wahrheit sieht er in der Mitte, und zwar in einem Dualismus der Literatur des 17. Jahrhunderts, der dieser die Fähigkeit verlieh, das komplexe Wesen des Menschen tiefer zu erfassen als andere Zeitalter. Die Darstellung Borgerhoffs reizt gewiß in manchen Formulierungen zum Widerspruch, sie hat aber den Weg zum Verständnis der französischen Klassik zweifellos erleichtert und manche Vorurteile beseitigt.

R. Brays *La préciosité et les précieux* ist nicht auf die besonderen Erscheinungen des 17. Jahrhunderts beschränkt, sondern faßt die Preziosität – ähnlich wie E. R. Curtius den Manierismus – als eine Konstante der Literatur auf, die sich von der altfranzösischen Zeit bis in die Gegenwart verfolgen läßt.

In Ergänzung zu den genannten Untersuchungen größerer Spannweite sei hier noch auf einige Arbeiten hingewiesen, die durch Analyse von Einzelerscheinungen zu einem besseren Verstehen des Zeitalters beitragen. Dazu gehört vor allem E. Auerbachs Arbeit über *La cour et la ville* (in: Vier Untersuchungen zur Geschichte der französischen Bildung), in der in methodisch interessanter Verknüpfung von bedeutungsgeschichtlicher und soziologischer Sicht die Entstehung des gebildeten Publikums im 17. Jahrhundert aus dem machtlos gewordenen Adel und dem Bürgertum erklärt wird, die beide durch das neue gesellschaftliche Ideal der *honnêteté* geprägt sind und zu einer Einheit verschmelzen. In anregender Weise unterrichtet G. Mongrédien über das literarische Leben der Zeit, indem er auf viele im allgemeinen vernachlässigte Erscheinungen der Zeit eingeht, auf das Leben in den Salons, auf die kleineren Dichter, die Preziosität, die Entstehung des Zeitungswesens, literarische Streitigkeiten und auf das literarische Leben in der Provinz. Eine Untersuchung wie die von F. Schalk über das Lächerliche in der französischen Literatur des Ancien Régime zeigt, wie die Bedeutungsgeschichte des Begriffs *ridicule* einen Blick in die Verhaltensweisen einer Gesellschaft erlaubt, die sich selbst unter strenge Normen stellt. Für eine Geschichte der Geschmacksbildung des Publikums im 17. Jahrhundert liefert die Darstellung von J. Schérer, *La dramaturgie classique en France,* reiches Material. Sch. betrachtet die gesamte

[16]) Die Untersuchung von R. Bray über die Herausbildung der klassischen Dichtungstheorie beruht nur auf den Werken der Theoretiker, kann durch die zwangsläufig einseitige Behandlung des Themas allerdings leicht den Eindruck von der Klassik als eines ausschließlich von Regeln geformten Zeitalters entstehen lassen.

[17]) Vgl. zu diesem Thema zuletzt E. Köhler, op. c., und Besprechung der Arbeit durch F. Schalk in RF 1957, S. 210ff., sowie E. Haase, Zur Bedeutung von »je ne sais quoi« im 17. Jahrhundert, ZFSL, 1956, S. 47ff.

dramatische Literatur des Zeitalters bewußt aus der Perspektive des Zuschauers und der praktischen Gegebenheiten des Theaters. Denn auch die großen klassischen Dramatiker stehen unter dem Einfluß der technischen Möglichkeiten der Bühne, die – interessant zu erfahren – im ganzen 17. Jahrhundert noch keinen Vorhang kennt. Sch. sieht im Publikum den *véritable auteur de la dramaturgie classique*; dieses Publikum, das innerhalb des Jahrhunderts wechselte, hat jeweils seinen Geschmack auch dem Theater als verbindlich auferlegt[18]).

In sehr konzentrierter, aber übersichtlicher Weise unterrichtet der Aufsatz von M. Daumas, *La vie scientifique au XVIIe siècle,* über einen Bezirk, der von der Literaturgeschichte vernachlässigt wird, im 17. Jahrhundert aber in das Blickfeld einbezogen werden muß. Während der Gelehrte im 16. Jahrhundert noch der einsame Forscher ist, verschiebt sich im 17. seine soziale Rolle durch das Entstehen eines interessierten Publikums. Die geistigen Bewegungen des Zeitalters sind nicht zu lösen von der großen Aufnahmebereitschaft für alle wissenschaftlichen Probleme, die bald zur Bildung von gelehrten Gesellschaften führte, aus denen zum Teil die späteren Akademien hervorgingen. In Frankreich wurde das wissenschaftliche Leben zu Beginn des 17. Jahrhunderts vor allem von Gelehrten getragen, die zugleich der Kirche angehörten, so seit 1629 die *Academia parisiensis* mit P. Mersenne als Mittelpunkt. Es entwickelte sich aber auch schon früh ein Mäzenatentum hoher Staatsbeamter und Rechtslehrer, deren Einkünfte das Einrichten von Bibliotheken und die Gründung wissenschaftlich interessierter Gruppen ermöglichten. Die weitreichende Resonanz der wissenschaftlichen Diskussionen führte seit der Mitte des Jahrhunderts zu der sich immer deutlicher abzeichnenden Auseinandersetzung zwischen Wissen und Glauben[19]), in der die Keime der Aufklärung beschlossen sind.

Aus der unübersehbaren Fülle der Arbeiten über die einzelnen Autoren des Zeitalters können hier nur einige genannt werden, die entweder eine wesentliche Korrektur der bisher gültigen Auffassungen ausgelöst haben oder aber über den Autor hinaus ins Allgemeine weisen. Es ist kennzeichnend für die Auflösung des traditionellen Bildes von der Klassik, daß, nachdem über die großen klassischen Autoren alles gesagt zu sein schien, in den letzten Jahren gerade sie zum Gegenstand umfangreicher und zum Teil ganz neue Blicke eröffnender Untersuchungen geworden sind. Die Revision der Auffassung vom klassischen Zeitalter hat zu einer neuen und kritischen Lektüre der Texte geführt. Und dieses Zurückgehen zu den Texten zeichnet auch die wichtigen Arbeiten über die Klassiker aus. So ist es nicht erstaunlich, daß auch deren Bild manche Korrektur erfahren hat.

Die Frage der Deutung Molières regt immer wieder zu neuen Versuchen an. W. G. Moore distanziert sich in seinem Molière-Buch ausdrücklich von den ihm unwichtig erscheinenden Problemen der Forschung und versucht, allein aus dem Werk als Dichtung Aufschlüsse zu gewinnen, und zwar durch eingehende Analysen der *Ecole des Femmes,* des *Tartuffe* und des *Misanthrope*. Nach des Vf. Meinung drücken die Personen Molières weder dessen eigene Gefühle noch dessen Gedanken aus. Molière ist vor allem Schauspieler, allerdings mit einem hochentwickelten Sinn für alles Menschliche. Das Wesen der Komik Molières glaubt M. in einem maskenhaften Charakter zu entdecken. Der komische Held will seine

---

[18]) Der leise Widerstand der französischen Forscher gegen den Begriff des Barock wird bei J. Schérer recht deutlich, da er in seiner Einteilung des Jahrhunderts die Zeit vor 1630 als *période archaïque* einführt, auf die dann die *période préclassique* folgt.

[19]) Vgl. hierzu die Untersuchung von G. Hess über P. Gassend, die der mehr religionsgeschichtlichen Darstellung von H. Busson eine wichtige Ergänzung zur Seite stellt.

wahre Natur verbergen und isoliert sich von der realen Gesellschaft; er ist ein Besessener, ja er kann zur Karikatur werden, und dennoch erkennt sich das Publikum in ihm und vermag sogar, bis zu einem gewissen Grade mit ihm zu sympathisieren.

In ähnlicher, aber extremerer Weise faßt R. Bray (*Molière, homme de théâtre*) den Dichter ausschließlich als Schauspieler und Leiter einer Truppe auf. Die Absichten Molières seien nur die eines *artiste,* nie die eines *moraliste*. Sein dichterisches Schaffen ist demnach völlig bedingt durch seinen Schauspielerberuf; persönliche Lebenserfahrungen fließen nicht in die Stücke ein, die nur von den Gegebenheiten des Theaters und von Molières Kenntnis des Publikums bestimmt seien. Diese überspitzte Deutung, die Molière im Grunde zu einem reinen Techniker des komischen Theaters und der komischen Handlung macht, kann dem Dichter Molière nicht gerecht werden. R. Jasinskis ausführliche Analyse des *Misanthrope* beweist auf Grund ausführlicher biographischer Untersuchungen, daß dieser »Menschenfeind« viel von Molières Wesen, Erfahrungen und Erkenntnissen enthält. Einen neuen Gesichtspunkt führt W. Krauss[20]) in die Bemühungen um Molière ein, indem er aus dem Werke des Autors erkennen läßt, in welchem Maße das Gleichgewicht der alten ständischen Ordnung in Frankreich bereits um die Mitte des Jahrhunderts aufgehört hatte zu existieren. Die kurze Monographie von D. Mornet über Molière bringt nichts Neues.

Auffällig ist die deutliche Hinwendung nicht nur der französischen Forschung, sondern auch des Publikums zu Corneille, die durch die Erfahrungen des letzten Krieges mitbedingt zu sein scheint[21]). Corneille wird nicht mehr als Cartesianer und Vertreter eines übersteigerten Pflichtbegriffs gesehen, sondern als Verkünder der heroischen Tat. O. Nadal unterwirft in seiner Untersuchung *Le sentiment de l'amour dans l'oeuvre de Corneille* die Begriffe *mérite, devoir, honneur, gloire, passion* einer gründlichen Analyse aus dem Werk heraus und zeigt, daß die Helden Corneilles stets von ihren Leidenschaften bestimmt werden und die *raison* nur bemühen, um vor sich selbst zu rechtfertigen, daß sie diesen Leidenschaften folgen. Der Pflichtbegriff tritt zurück und wird einer Ethik des Ruhmes untergeordnet. Die großen Gestalten Corneilles sind Aufsässige, die nichts anderes kennen, nicht einmal Gott, als ihren hartnäckigen Wunsch, das Bild, das sie von sich selbst haben, zu verwirklichen. Nadals Deutung ist gewiß extrem, aber durch überzeugende Analysen unterbaut.

Eine wichtige Lücke füllt die Darstellung von G. Couton über die Alterszeit Corneilles, die eine sehr vernachlässigte und allzu summarisch behandelte Epoche im Leben Corneilles eingehend beleuchtet und, abgesehen von reichem biographischem Material, ausführliche Interpretationen der späten Werke des Autors bringt, in denen er u. a. zahlreiche politische Anspielungen auf die Zeit nachweisen kann. Auf der gleichen Linie bewegt sich des Verfassers Buch über den Realismus Corneilles, der zwei Aufsätze enthält, einen über die *Mélite,* deren autobiographischer Charakter durch neue Dokumente belegt wird, den anderen über den *Cid* mit interessanten Einblicken in die Sozialgeschichte. L. Herlands *Horace, ou Nais-*

---

[20]) W. Krauss, Molière und das Problem des Verstehens in der Welt des 17. Jahrhunderts, in: Gesammelte Aufsätze zur Literatur- und Sprachwissenschaft, Frankfurt, Klostermann, 1949.

[21]) H. Peyre zitiert a. a. O. die Aussagen von zwei bedeutenden Vertretern der Kriegsgeneration, und zwar von A. Malraux (Interview in der englischen Revue *Horizon,* Okt. 1945): *Je me rattache à la tradition héroïque de la France, celle de Corneille*; J. P. Sartre (*Théâtre et Arts,* Juni 1946): *Corneille . . . nous rend l'homme dans toute sa complexité, dans sa réalité totale. Les jeunes auteurs . . . se rangent avec Corneille.*

sance de l'homme ist eine schöne und von Begeisterung getragene Deutung der Tragödie Corneilles, wenn auch nicht die einzig mögliche; er bemüht sich mit Erfolg, das klassische Theater wieder lebendig zu machen. Hingewiesen sei hier wenigstens auf die sehr aufschlußreiche Arbeit von K. von Fritz über »Tragische Schuld und poetische Gerechtigkeit in der griechischen Tragödie«, in der, ausgehend von dem Ursprung eines Irrtums in der Auslegung der griechischen Tragödie und ihrer Interpretation durch Aristoteles, gezeigt wird, daß u. a. Corneilles beste Stücke jene sind, in denen er das Tragische im Sinne der griechischen Tragödie beseitigt.

G. May wagt den von Giraudoux als *jeu national* der Franzosen bezeichneten Versuch eines Vergleichs der großen tragischen Autoren des 17. Jahrhunderts *(Tragédie cornélienne, tragédie racinienne)*. Die Analyse sieht eine Eigenart beider Dichter ganz aus der Perspektive des Zuschauers. Während Corneilles Streben nach Überraschungswirkung so groß ist, daß er nicht nur möglichst unbekannte Stoffe wählt, sondern die Neugier auch noch durch bestimmte Techniken der Intrigenknüpfung lebendig hält, verzichtet Racine ganz bewußt auf jede Spannung, die nur aus der Handlung kommt, wählt daher allgemein bekannte Stoffe und hält jede Wirkung fern, die von dem allein wichtigen psychologischen Vorgang ablenken könnte. Das Ergebnis ist aufschlußreich und irreführend zugleich, weil es leicht zu Verallgemeinerungen führt.

Stärker noch als bei Corneille ist auch in der Racine-Forschung eine Verlagerung auf das Biographische erkennbar. Das zweifellos wichtigste Werk ist das von R. Picard, *La carrière de Racine,* das auf Grund genauester Prüfung allen erreichbaren Materials, aber auch psychologischer Einfühlung die Gestalt des Autors gewiß nicht liebenswerter, aber zweifellos frei von Legenden vor uns erstehen läßt. P. sieht die im Leben des Erfolgsdichters Racine stets vorhandene Spannung zwischen dem Anspruch Port-Royals und dem des königlichen Hofes keineswegs als religiöse Auseinandersetzung, sondern als ein geschicktes Lavieren zwischen zwei Extremen. In der scharfen Reaktion Racines auf Nicoles Streitschrift gegen das Theater vermag P. keinerlei religiöse Unruhe des Dichters zu erkennen. Auch einen Einfluß jansenistischer Gedanken auf Racines Tragödien lehnt P. ab. Das Schweigen des Dichters (1677) erklärt P. aus der Tatsache, daß Racine mit Boileau den königlichen Auftrag erhielt, die *histoire du Roi* zu schreiben, eine Aufgabe, die ihn völlig ausfüllte. Racines Leidenschaft gehörte dem Theater, aber er wandte sich von ihm ab, als seine Laufbahn, die ihm wichtiger war, es verlangte; er wird zum Theater zurückkehren, wenn es dieser Laufbahn nützt. Picards legendenzerstörende, aber klärende Arbeit erfährt eine Unterstützung durch J. Pommier, der in dem Bande *Aspects de Racine* mehrere Einzelaufsätze vereinigt, in denen er u. a. die gleiche Erklärung für Racines Lösung vom Theater vorträgt, aber auch neues Material für ein Verständnis der späteren Ungnade des Autors bei Ludwig XIV. (1698) beibringt[22]). J. Orcibal nimmt in seiner Untersuchung *La genèse d'Esther et d'Athalie* die These wieder auf, daß beide Stücke zahlreiche Anspielungen auf Personen und politische Ereignisse der Zeit enthielten. R. C. Knight legt eine übersichtliche und erschöpfende Untersuchung der griechischen Quellen vor, warnt jedoch mit Recht vor der Gefahr, Racine einseitig als Schüler der Antike zu sehen[23]).

[22]) R. Jasinski, *Vers le vrai Racine,* 2 Bde., Paris, A. Colin, 1958, versucht, durch weitläufige Interpretation aller Tragödien des Dichters das bisherige Racine-Bild zu retten. Die Untersuchung wird zweifellos Grundlage lebhafter Diskussion werden.

[23]) Vgl. hierzu K. Wais, Erlebnis und Dichtung bei Racine, op. c., und K. Maurer, Racine und die Antike, op. c.

Eine Arbeit, die im Rahmen dieses Referates nur kurz umrissen werden kann, ist die von L. Goldmann, *Le Dieu caché. Etude sur la vision tragique dans les Pensées de Pascal et dans le théâtre de Racine*. Sie ist so unerwartet im Ansatz wie reich an Anregungen, aber auch an Ergebnissen, die ganz neue Blickrichtungen eröffnen. G. wendet bewußt Interpretationsmethoden marxistischer Prägung an. Jedes literarische Werk drückt nach G. eine *vision du monde* aus, eine Weltansicht, die bestimmt wird durch soziale Gegebenheiten und durch die Moralauffassungen der Gruppe, zu der der Autor gehört. Der tragische Mensch wird definiert als jener, der für den verborgenen Gott lebt, für den Gott, an den man sich wendet, der aber nicht antwortet und nicht eingreift. Dieser Mensch besitzt keine theoretische Gewißheit von der Existenz des Gottes, er kann höchstens eine Wette eingehen, daß er existiert. Dieses tragische Bewußtsein wird an Pascal, Racine und dem Jansenismus untersucht, den G. als soziales Phänomen deutet, als Reaktion der *noblesse de robe,* die, durch die Politik des Königs machtlos geworden, sich für die *vision tragique du monde* entscheidet. Diese tragische Weltansicht ist nach G. wesensmäßig dialektisch. Er sieht in Pascals *Pensées* den ersten bedeutenden Ausdruck dialektischen Denkens und in Pascal selbst die erste »tragische« Phase einer Entwicklung, die später abgelöst wird vom dialektischen Idealismus und Materialismus. Pascals Glaube gilt einem unbeweisbaren Gott, später wird der Glaube der menschlichen Gemeinschaft und der Zukunft gelten. Die tragische Dialektik kennt noch nicht die Dimension der Geschichte, sondern ist statisch. Da der Vf. Pascal in den Jansenismus einbezieht, vermag er in dieser religiösen Strömung drei Haltungen zu unterscheiden, eine gemäßigte (Arnauld, Nicole), die an die menschliche Vernunft glaubt und die Forderung erhebt, in der Welt auch ohne Hoffnung auf eine tiefgreifende Änderung zu leben, eine extrem tragische (M. de Barcos, dessen Korrespondenz G. herausgegeben hat und die ihm zum Beweis seiner These dient), die weltverachtende Haltung der *solitaires* also, und endlich die der *Pensées* von Pascal, die noch darüber hinausgeht, weil sie auch die Welt ablehnt, aber zugleich die Forderung stellt, die Vernunft, obwohl als begrenzt erkannt, in höchstem Maße zu verwenden. Das gleiche Schema wird von G. auf das Theater Racines angewandt. Die Tragödien *Andromaque, Britannicus* und *Bérénice* kennzeichnet G. als *tragédies de refus,* in denen die Unmöglichkeit des Kompromisses dramatisiert wird; *Bajazet, Mithridate* und *Iphigénie* nennt er *tragédies intramondaines,* weil in ihnen ein Leben in der Welt als möglich erscheint. *Phèdre* allein ist der Haltung Pascals am nächsten, sie ist die *tragédie de l'espoir de vivre dans le monde sans concession, sans choix et sans compromis, et de la reconnaissance du caractère nécessairement illusoire de cet espoir* (p. 421). Die bestechende Logik der Ausführungen, die zugleich eine Vergewaltigung sein muß, hat die französischen Forscher vorerst mehr verwirrt als überzeugt; doch öffnet die Arbeit zweifellos unerwartete Perspektiven.

Auf eine Besprechung der überaus weitläufigen Pascal-Literatur kann hier verzichtet werden, da der Bericht von H. Flasche (DVJs 1953) für die Zeit bis 1952 vorliegt. Neuere Arbeiten, eine interessante Analyse des Stils von Pascal (J. Desmorest), die ungewöhnliche Geschichte der *Pensées* (L. Lafuma) und eine Untersuchung über die Apologetik in Frankreich vor Pascal (J. E. D'Angers) haben dem Pascalbild nichts Entscheidendes hinzugefügt. Die Darstellung von M. Kruse ist eine vom 17. Jahrhundert bis in die jüngste Zeit reichende Geschichte des Pascalbildes und damit der Pascaldeutung in Frankreich.

Da dieser Bericht nur versuchen konnte, einige Hauptlinien der Forschung herauszustellen, muß die zum Teil bedeutende Literatur zu anderen Autoren des Jahrhunderts unberücksichtigt bleiben. Hingewiesen sei wenigstens auf die aus-

gezeichnete historische Untersuchung des Gallikanismus von Bossuet von A. G. Martimort, auf die beiden Bände von R. Fromilhague über Malherbe, die nichts wesentlich Neues bringen, aber in erschöpfender Weise das Phänomen Malherbe zu erklären versuchen, und endlich auf die Arbeiten von J. L. Goré über Fénelon, die bereits in das 18. Jahrhundert hinüberweisen.

Dieser in Eilschritten zurückgelegte Weg durch die Forschung zweier Jahrzehnte über das französische klassische Jahrhundert wird eines gezeigt haben, das gerade für den größten Teil der angezeigten Untersuchungen charakteristisch ist, nämlich daß es nicht unbedingt inedierter Texte oder umwälzender Fakten bedarf, um den literarhistorischen Standpunkt von Grund auf zu korrigieren und zu erneuern, sondern daß es wichtiger ist, zu den Texten zurückzukehren und bereit zu sein, alles neu zu durchdenken. Vielleicht ist auch sichtbar geworden, wie lebendig das 17. Jahrhundert noch heute für Frankreich geblieben ist und mit welchem Recht sich die Franzosen ihm stets von neuem zuwenden. Über dem ganzen Jahrhundert könnte als Motto jene Formulierung des geistreichen Saint-Evremond stehen, die F. Baldensperger seinem Artikel voranstellt: Il n'y a pas de pays où la raison soit plus rare qu'elle est en France; quand elle s'y trouve, il n'y en a pas de plus pure dans l'univers.

Einzelbesprechungen

Krieg, Eduard: *Das lateinische Osterspiel von Tours.* (Literarhistorisch-musikwissenschaftliche Abhandlungen. Bd. XIII.) Würzburg: Konrad Triltsch 1956. (XVI, 131 S.; 29 S. Notenanhang; gr. 8^0).

Karl Youngs Handbuch über das liturgische Drama hat uns eine umfassende und erschöpfende Kenntnis der Frühstufe mittelalterlicher Dramatik gegeben, so daß wir von dieser Urform ein so vollständiges Bild haben, wie es die teilweise doch lückenhafte Überlieferung nur gestattet. Freilich, eine grundlegende Schwäche hat Youngs Werk, das ist die völlige Vernachlässigung der Musik. Da gerade in dieser Frühstufe Musik und Wort eine vollständige Einheit bilden, da auch dieses Drama, wie man gelegentlich betont hat, recht eigentlich aus dem Geiste der Musik geboren wurde, so empfindet man diese Lücke um so schmerzlicher. Youngs Werk verführt allzu leicht, die Dokumente als rein literarische Erzeugnisse zu fassen und die wesenhafte Einheit von Musik und Wort zu mißachten. Es ist das Verdienst des hier zur Besprechung vorliegenden Buches, daß es den Versuch macht, zu der Füllung dieser Lücke mit der Behandlung eines der wichtigsten Osterspiele, desjenigen von Tours, beizutragen.

Der Verfasser dieses Buches ist Musikwissenschaftler; er bekennt sich Friedrich Gennrich zu Danke verpflichtet, der ja auf dem Parallelgebiet des mittelalterlichen Liedes bahnbrechend gewirkt hat. Und so liegt auch die Bedeutung der Studie vorwiegend auf musikalischem Gebiete. Die einleitenden Kapitel, I: über die Entwicklung des religiösen Dramas, III: über den Inhalt des Osterspiels, sowie die späteren Zusammenfassungen, XII: über die Verfasserfrage, XIII: über den Vergleich mit anderen Osterspielen geben wenig Neues, ja sie bleiben sogar gelegentlich hinter dem Stand der gegenwärtigen Forschung zurück. Es berührt den zünftigen Theaterwissenschaftler recht sonderbar, daß z. B. in der Bibliographie ein Standardwerk wie Creizenachs Geschichte des neueren Dramas fehlt und daß Krieg sich statt dessen etwa auf die doch ein wenig dilettantische Geschichte des deutschen Volkes von Janssen beruft. So scheint ihm die Ansicht »durchaus vertretbar«, daß »in den liturgischen Prozessionen und deren Ausgestaltung die Anfänge des religiösen Schauspiels« zu suchen seien (4). Oder, wenn er z. B. meint: »Während anfangs alle Rollen nur von Klerikern gespielt wurden,... hat man später... sicherlich diese Rollen auch Frauen zugewiesen.« (6), so hätte er über die Beteiligung von Frauen bei Creizenach Genaueres finden können. In Deutschland ist sie sicher nicht vor dem 16. Jahrhundert, in Frankreich etwas früher nachzuweisen. Aber dies sind unbedeutende Details. Grundlegend dagegen sind die Auslassungen des Autors, die sich auf die Planmäßigkeit des Stückes und seine »Verfasserschaft« beziehen. Das liturgische Drama besteht mit wenigen Ausnahmen nicht aus Einzelwerken, die am Schreibtisch ausgedacht wurden, sondern es ist ein werdendes Gebilde, wo jedes neue Dokument nicht viel mehr ist als eine Umfor-

mung und Erweiterung der vorangegangenen Tradition. Es ist gewachsen, nicht gemacht. Nun haben wir freilich von der späten vollen Form der Osterspiele nur vier Beispiele und diese zeigen stärkere Variationen voneinander. Aber das will nicht heißen, daß der Strom der Tradition dünner geworden ist, sondern nur, daß dieser Strom uns nicht erreicht hat. Und so scheint jede Diskussion von Struktur, künstlerischer Formung, Tendenz usw. hinfällig. Gerade die textliche Verwirrung, die Young wie Krieg bei dem Osterspiel von Tours bemerkt haben, erklärt sich eben aus dieser Zusammenarbeit der Generationen, um es paradox auszudrücken, und jedes Suchen nach einer reinen Urform wäre barer Unsinn. Die einzige Urform wäre das Hallelujah-Melisma und die daraus erwachsene Quem-Queritis-Trope. Noch eine weitere Beanstandung möchte ich machen. Krieg spricht immer wieder von dem Osterspiel als einem Singspiel. Zweifellos ist das nur metaphorisch gemeint, es soll wohl die starke musikalische Tendenz unterstreichen. Ich halte aber diese Metapher für unglücklich. Bei Singspiel denkt man doch an etwas anspruchslos Amüsantes, wo die Musik zudem nur sekundär ist. Im Gegensatz dazu steht die überwiegend ernste, musikalisch dramatische Einheit der liturgischen Spiele.

Das eigentliche Verdienst von Kriegs Studie ist jedoch die ausführliche Behandlung der Musik. Eines der Grundprobleme mittelalterlicher Musik, ungelöst und vielleicht unlösbar, ist das der Rhythmik. Wie haben wir die Noten rhythmisch zu erklären oder in unser modernes System zu transponieren? Krieg gehört zu der Schule der Modalisten. Er ist sich wohl bewußt, und spricht es auch aus, daß die modale Interpretation für unser Dokument nicht sicher nachgewiesen werden kann, aber er meint schließlich doch, eine solche Interpretation sei »Die einzige, die die Rhythmik des Chorals zu erklären und praktisch zu gestalten vermag.« (84). Ich glaube, wir können ihm recht geben; die Epoche stimmt dafür, und Kriegs modale Transposition scheint glaubwürdig und brauchbar. Mehr läßt sich über diesen Punkt wohl kaum sagen.

Auch die Abstammung der verschiedenen Melodien untersucht Krieg ausführlich. Er kommt dabei zu interessanten und, wie mir scheint, allgemeingültigen Ergebnissen. Immer wieder kann er die Übernahme von Melodien nachweisen, aber diese Übernahme ist nicht völlig treu, in den Worten Kriegs: »Die Melodie wurde gleichsam nur dem Inhalt nach zitiert. Daher ist auch hier der Melodiekern gleich, aber im Einzelnen sind doch merkliche Unterschiede.« Und er erklärt das: »Es bietet sich hier ein typisches Beispiel, wie bei der damaligen weitaus mündlichen Überlieferung der Melodien... sich Fehler aller Art einschleichen.« (53). Das ist vorzüglich und zeigt, daß die musikalische Tradition durchaus dieselben Wege geht wie die textliche. Nachher spricht Krieg aber doch von der kompositorischen Leistung bei dem Spiel. Woher wissen wir denn, ob bei den wenigen Melodien, wo sich kein Vorbild finden läßt, wirklich an »originale« Arbeit zu denken ist? Wie leicht könnten hier ältere Melodien verlorengegangen oder noch nicht wieder aufgefunden sein. Jedenfalls müssen wir betonen, daß Krieg im Nachspüren der Melodiequellen äußerst feinfühlig und gründlich vorgegangen ist und ein auch für den Laien verständliches Bild zu zeichnen vermag.

Besonders wertvoll ist endlich die Gesamtwiedergabe des Dokuments im Anhang. In der Gestaltung des Textes hält sich Krieg eng an den Wortlaut bei Young, fügt aber eine unauthentische und etwas störende Szeneneinteilung ein. In der Musik wendet er, wie schon erwähnt, seine modale Interpretation an, macht auch einige Emendationen, die er aber wohl begründet und die berechtigt erscheinen. Der eigentliche Wert des Anhangs ist, daß wir nun endlich eines der größeren liturgischen Dramen wesentlich in der Form vor uns haben, wie es erfaßt werden sollte:

als dramatisch-musikalische Einheit. Es ist zu hoffen, daß auf Kriegs Studie gleiche Arbeiten von anderen liturgischen Dokumenten folgen mögen, um so Youngs mustergültige Arbeit endlich von der musikalischen Seite zu ergänzen.

The University of Texas *Wolfgang F. Michael*

Dietze, Walter: Junges Deutschland und deutsche Klassik. Zur Ästhetik und Literaturtheorie des Vormärz. (Neue Beiträge zur Literaturwissenschaft. Bd. 6.) Berlin: Rütten & Loening 1957. (393 S. gr. 8°) Leinen DM 18.50.

Das Verhältnis zwischen Jungem Deutschland und Klassik ist bisher meist mit der Etikette Goethefeindschaft–Schillerverehrung summarisch bezeichnet worden. Die vielfältig verschlungenen Linien der Positionen und Gegenpositionen blieben unter liberaler Panegyrik oder konservativer Ablehnung verborgen. Dietze versucht in seiner Untersuchung, gestützt auf das Material Houbens und umfangreicher eigener Quellenforschungen, zwischen beiden Einstellungen hindurch zu gehen und der Kompliziertheit der Situation durch genaue Abgrenzungen gerecht zu werden. Grundlegend ist seine (von Engels übernommene) Unterscheidung zwischen einer Berliner und einer »rechtsrheinischen« Gruppe der Jungdeutschen. Zu der Berliner Gruppe rechnet er Laube, Mundt und Kühne, zu der Frankfurter Richtung Gutzkow und Wienbarg. Die »Berliner« sind in ihrem Klassikurteil, besonders in ihrem Verhältnis zu Goethe – dieser steht der Sache entsprechend im Mittelpunkt des Buches – von Menzel und Börne abhängig. Sie werfen ihm all das vor, womit Menzel und Börne nach der romantischen und biedermeierlich-pustkuchenschen Phase der Kritik die Goethe-Gegnerschaft aufs neue in Gang gebracht hatten: vor allem seinen Aristokratismus. Auch für sie ist er der »Karlsbader Dichter«, der »gereimte Knecht«, der nach einer schöpferischen, freiheitlichen Jugendperiode servil und steril wurde. Seine klassische und späte Dichtung halten sie für Virtuosentum, ohne Gesinnung, ohne Verbindung zum Volk, ohne Bezug zum »Leben«. Auch die Frankfurter Gruppe wendet sich gegen das »Zeitablehnungsgenie«, aber sie erkennt zugleich die literarische und geschichtliche Größe Goethes. Gutzkow betont in seiner Schrift 'Über Goethe im Wendepunkt zweier Jahrhunderte' nicht nur das Trennende sondern auch das Verbindende zwischen Klassik und Gegenwart. Wienbarg verteidigt in seinen Vorlesungen und Aufsätzen Goethe gegen allzu vordergründige Kritik und versucht seinen Entwicklungsgang zu verstehen. Beide stützen sich dabei auf Heine, der nach scharfen Auseinandersetzungen mit Goethe in den ersten Jahren seines Schaffens zu einer gerechteren Beurteilung kommt, zwar das Ende der »Kunstperiode« deutlich genug verkünden und heraufführen hilft, aber auch auf die künstlerische Bedeutung des »großen Heiden« nachdrücklich hinweist. Die verschiedene Reaktion der beiden Lager wiederholt sich bei der Beurteilung Schillers. Während Laube, Mundt und Kühne den »popularen Volksdichter« Schiller als Gegenbild zu Goethe hinaufloben, sehen Gutzkow und Wienbarg sehr wohl seine Schwächen und diskutieren die Problematik des Idealismus.

Besonders interessant werden die Untersuchungen Dietzes dort, wo er in der ideologischen Vielschichtigkeit der Restaurationszeit die Berührungen konträrer Fronten beschreibt. Auf dem Wege von Wieses weitergehend[1]) stellt er besonders bei dem Berliner Flügel Verwandtschaften mit biedermeierlich-restau-

[1]) Zeitkrisis und Biedermeier in Laubes 'Das junge Europa' und in Immermanns 'Epigonen'. Dichtung und Volkstum, 36, 1935.

rativen Denkelementen fest. Schon die Tatsache der gemeinsamen Gegnerschaft gegen Goethe spricht dafür. Auch in der Begründung gibt es Übereinstimmungen. So wenden sich nicht nur die Berliner gegen Goethes Virtuosentum sondern schon Pustkuchen und später Ranke. In den Vorwürfen der Gesinnungslosigkeit schwingen bei Menzel, Börne und ihren Nachfolgern deutlich die moralischen Bedenken des Trivialbiedermeiers mit. Auch sonst fallen Dietze eine Reihe von Verbindungslinien auf, etwa von Steffens zu Mundt, von der Spätromantik zu Laube. Er erkennt, daß sich unter der revolutionären Gebärde vielfach bloßes Epigonentum verbirgt. Sehr anschaulich zeigt er die Verflachung der Hegelschen Dialektik zu einem einlinigen Welt- und Geschichtsbild (hier hätte Löwith zitiert werden müssen), die Reduzierung der klassischen Objekt-Subjekt-Synthese auf einen planen Subjektivismus, die gedankenlose Übernahme utopischer Vorstellungen aus der Aufklärung. Diesen Untersuchungen ist der zweite Teil gewidmet.

Dietze trägt seine Überlegungen und Ergebnisse (von denen hier nur einige genannt werden) in überzeugender Klarheit vor, schreibt lebendig, genau, überlegen. Auch wo er neues Material erschließt, entgeht er bloßer Stoffsammlung. Seine Beobachtungen zur Gruppensoziologie der Jungdeutschen, zu den theoretischen Verbindungen bereichern unsere Kenntnis beträchtlich. Für eine Gesamtdarstellung des Goethe-Bildes im 19. Jahrhundert, die noch fehlt, und eine zusammenfassende Kritik der jungdeutschen Kunstversuche ist das Buch in gleichem Maße unentbehrlich.

Sehr anfechtbar erscheint die Untersuchung jedoch an all den Stellen, an denen die marxistische Grundlage, von der der Verfasser ausgeht, zu einem starren Schematismus verhärtet und die Wertungen nicht mehr von der Sache sondern von Voreingenommenheiten bestimmt werden. Dietze läßt sich bei der Beurteilung der beiden Gruppen davon leiten, daß die Berliner durch die Nachbarschaft des Hofes einen gemäßigten, schwankenden Kurs, die Frankfurter im freiheitlichen Klima des Code Napoléon die radikalere, konsequentere Richtung vertreten. Während Laube, Mundt und Kühne gleich nach dem Bundestagsbeschluß umfallen und zu »Renegaten« werden, verfechten Gutzkow und Wienbarg ihre Ansichten weiter, wenigstens vorläufig. Die Berliner stehen in ihren Grundansichten burschenschaftlich-halbliberalen Vorstellungen nahe (Menzel), die Frankfurter rücken nach Dietzes Ansicht in die Nähe von Engels, damit »objektiver« Maßstäbe. Dieser verschiedenen Haltung entsprechend verteilt Dietze seine Gunst. Gutzkow und Wienbarg werden so weit wie möglich gelobt und verteidigt, die Berliner so oft wie möglich kritisiert, ganz gleich ob es sich um Schwächen oder Verdienste handelt. So würdigt Dietze die große Bedeutung von Mundts 'Kunst der deutschen Prosa' mit keinem Wort, sie wird einfach übergangen. Laubes dramaturgische Leistungen tut der Verfasser mit einer Handbewegung ab (104). Um ihn als einen »böswillig-verschlagenen Mitläufer und Karrieristen« recht schlecht machen zu können, verwendet Dietze selbst ein Merkmal negativ, das in marxistischer Sicht sonst immer als ein unbezweifelbarer Vorzug gewertet wird: Laubes Herkunft als Sohn eines Maurerpoliers. Als ein solcher sei Laube in »völlig unliterarischer Umgebung aufgewachsen«, Schillers und Goethes Namen seien ihm nach eigenem Geständnis bis zum vierzehnten Lebensjahr unbekannt gewesen. Kein Wunder also, daß er auch später nur eine oberflächliche Kenntnis der Literatur besessen und »alberne Plattheiten« von sich gegeben habe (98ff.). Hier schlägt die Argumentation um und trifft sich selbst. Umgekehrt hält Dietze von Gutzkow und Wienbarg fern, was fern zu halten ist. Um zu beweisen, daß die Berliner den Saint-Simonismus nur in seiner oberflächlichsten Seite, der sittlich-religiösen, auf-

gegriffen und vertreten haben, die Frankfurter aber in seiner sozialen, ist Dietze gezwungen, Gutzkows 'Wally' an dieser Stelle zu verschweigen. Die Frankfurter hätten sich um die »Emanzipation des Fleisches« wenig gekümmert. Daß auch Gutzkow im Gefängnis schwache ideologische Stunden hatte und von »Frieden und Versöhnung« schrieb, erfahren wir nicht bei der Besprechung dieses Fragenkomplexes, sondern mehr zufällig gegen Ende des Buches (207).

Auch bei der Gesamtbeurteilung der Jungdeutschen zeigen sich eigentümliche Konstruktionsschwächen. Dietze schätzt zwar Gutzkow und Wienbarg wesentlich höher ein als die Berliner, im ganzen gesehen aber muß er die jungdeutsche Bewegung von seinem Standpunkt aus verurteilen. Dabei steigert er sich zum Ende hin in eine Schärfe, die auch sonst in marxistischer Literatur zu beobachten ist, wenn nicht Gegenpositionen, sondern Minimalabweichungen zu kritisieren sind. Der didaktische Zweck ist klar: die offenen Gegner braucht man nicht zu entlarven, aber diejenigen, die in die Nähe des Marxismus führen, ohne ihn zu erreichen, müssen bloßgestellt werden. Man vergißt über ganze Strecken des Buches, daß die Jungdeutschen bei allen epigonalen Zügen eine wichtige Funktion in der deutschen Literatur ausgeübt haben und auf einigen Gebieten, etwa der Förderung von Roman und Prosa und in Einzelkritiken (Hinweis auf Büchner, Hölderlin, Sealsfield)[2] zu wesentlichen Leistungen gelangt sind. Da ihre politische Laufbahn gescheitert ist, hält Dietze ihre gesamte Arbeit für mißlungen. Der Vorrang der politisch-ideologischen Bewertung läßt für eine ästhetische Betrachtung keinen Raum mehr. Die relative Selbständigkeit der künstlerischen Entwicklung, die selbst Marx und Engels zugestehen[3], scheint Dietze nicht anzuerkennen. Für ihn richten sich die Jungdeutschen durch ihre unzulängliche politische Einsicht selbst. Entschuldigungen, wie Dietze sie für andere Autoren bereit hält, billigt er ihnen nicht zu. Während er die Jungdeutschen wegen ihres teilweisen Rückzuges aus der Politik nach 1835 auf das schärfste verurteilt, lobt er Büchner, daß er im selben Jahr die politische Tätigkeit aufgegeben habe. Das sei wahre Einsicht in die reale Lage, in der seine Arbeit »denkbar geringe Erfolgschancen« gehabt hätte (83). Auch für Goethes Verbindungen mit dem »Klassenfeind« fehlt es nicht an Begründungen. Der Übertritt zum Weimarer Hof sei nur Mittel zum Zweck gewesen, um eine »Plattform« zu erreichen, »von der aus tiefe Einsichten in die gesellschaftliche Entwicklung seiner Zeit möglich waren« (48). Die reservierte Haltung Goethes gegenüber der Revolution von 1789 nach anfänglicher Zustimmung beruhe nicht auf »unterdurchschnittlicher« sondern auf »überdurchschnittlicher« Einsicht in die geschichtliche Lage. Denn die deutsche »Misere« habe die Übertragung der Revolution noch nicht erlaubt (233). Alles das sei nicht »versöhnlerisch« oder renegatenhaft, sondern tief »tragisch«. Hier wird die Dialektik zum puren Formalismus, erscheint überdreht und dient – wie bei der Abwertung von Laubes Herkunft – dazu, die Fakten beliebig umzuinterpretieren, damit die Konstruktion »richtig« bleibt und die großen Dichter nicht aus ihr herausfallen. Dietze erliegt seiner dialektischen Wendigkeit, die er wohl zu einem guten Teil seinem philosophischen Lehrer Ernst Bloch verdankt.

Es fällt auch schwer zu glauben, daß mit dem Klassikbild von Engels ein »absoluter« Punkt erreicht sei. Dietze läßt seine Darstellung bei Friedrich Engels en-

---

[2]) Vgl. dazu Meisterwerke deutscher Literaturkritik, hrsg. u. eingel. v. Hans Mayer, 1956, Bd. II, S. 215ff.

[3]) Georg Lukács, Einführung in die ästhetischen Schriften von Marx und Engels, in: Beiträge zur Geschichte der Ästhetik, 1954, S. 191ff.

den, dessen Goethe-Äußerungen er »turmhoch« über die Aussagen des Jungen Deutschland stellt und denen er eine »ungeheure Fruchtbarkeit« voraussagt. Zweifellos gibt Engels aufschlußreiche Anregungen zu einer Goethe-Deutung, aber die Grenzen seiner Beobachtungen sind nicht zu verkennen. Daß die »aktive Natur« die Grundlage von Goethes Wesen bilde, ist doch eine reichlich summarische Feststellung und trifft die komplexe Verschränkung von Aktivität und Entsagung nicht (die neuen Forschungen zum späten Goethe läßt Dietze unberücksichtigt). Auch die Fragen der künstlerischen Form bleiben ohne befriedigende Antwort. Dietze ist der Ansicht, daß erst jetzt, nach Ansätzen bei Heine, Büchner und Wienbarg ein gerechtes Goethebild entworfen werde. Sein festgelegter Standpunkt hindert ihn zu erkennen, daß es auch bei den »Konservativen«, bei Mörike, Grillparzer, Stifter schon Ansätze zu einer sachlichen Goethe-Deutung gibt, die die Mehrzahl der jungdeutschen Stellungnahmen überragen. Man lese etwa in Mörikes Briefen die Äußerungen über das Verhältnis von »Weltkenntnis« und »Intension« der poetischen Anschauung bei Goethe oder über den Goethe-Schiller-Briefwechsel. Engels Bemerkungen gehören schon in die Zeit, wo die Aufgeregtheit des Streites um Goethe nachläßt und einer realistischen Synthese Platz macht.

Dietzes Buch bestätigt eine Beobachtung, die an der marxistischen Literaturwissenschaft generell zu machen ist: daß es in ihr im Grunde – von der Bewertung der »Kirchenväter« abgesehen – zu keiner durchgreifenden Revision des im 19. Jahrhundert entwickelten Literaturgeschichts-Bildes kommt. Unter der roten Übermalung verbirgt sich das Bewertungsschema der so sehr verschrienen kleinbürgerlichen Forschung. Die Klassik wird ins Makellose stilisiert, das Nachfolgende als mehr oder weniger ungenügend abgewertet. Die Vorstellung von der ästhetischen Fallhöhe (Goethezeit/19. Jahrhundert) bleibt erhalten, die eine gerechte Beurteilung des 19. Jahrhunderts in seinen progressiven und konservativen Leistungen bisher verhindert hat. Die marxistische Forschung zeigt sich immer noch ebenso stark von den bürgerlichen Positionen des späten 19. Jahrhunderts abhängig wie die offiziell gepflegten Künste, deren Kennzeichen – man denke besonders an Architektur und Malerei – ein deutliches Epigonentum ist. Eine konsequente Umbildung der Kunst- und Literaturgeschichte ist noch nicht gelungen, ein eigener künstlerischer Stil trotz oder wegen der lauten Bekundungen des Gegenteils noch nicht gefunden.

So widersprüchlich die Ergebnisse der marxistischen Forschung sein mögen: wohltuend ist ihre durchgehende geschichtliche Bezogenheit. Sie operiert nicht im luftleeren Raum gegenstandsloser Beziehungen, sondern erkennt, wenn auch schematisiert, die Abhängigkeitsverhältnisse. Dietzes Untersuchung erreicht auf diesem Boden ihre besten Erkenntnisse. Der aufmerksame Leser wird von den aspektbedingten Einseitigkeiten und der Terminologie abstrahieren können. Es wäre nur notwendig, die Geschichtlichkeit nicht nur im »Unterbau« zu suchen, sondern in die Betrachtung der künstlerischen Formen selbst einzubeziehen, d. h. etwa die Soziologie aus ihrer politisch-ökonomischen Isolierung herauszunehmen und sie für die Erkenntnis von Sprache und Stil fruchtbar zu machen. Dietze hätte z. B. das Problem des Berufsschriftstellertums bei den Jungdeutschen untersuchen müssen, um ihren künstlerischen und politischen Reaktionen gerecht werden zu können. Konrad Hecker hat dazu vor fünfundzwanzig Jahren wertvolle Anregungen gegeben[4]). Auch die Frage, wieweit der Feuilletonismus im Sprach-

[4]) Mensch und Masse. Situation und Handeln der Epigonen, gezeigt an Immermann und den Jungdeutschen, 1933.

und Denkstil der Jungdeutschen soziologisch bedingt ist und wie er das Klassikbild beeinflußt, hätte gestellt werden müssen. Auf diesen Gebieten ist die marxistische Forschung bisher über unbedeutende Ansätze nicht hinausgekommen.

Marburg/Lahn *Manfred Windfuhr*

Schumacher, Ernst: *Die dramatischen Versuche Bertolt Brechts.* 1918–1933. Neue Beiträge zur Literaturwissenschaft. (Bd. 3.) Berlin: Rütten & Loening 1955 (597 S. gr. 8°) Leinen DM 15.90.

Brechts politisches Bewußtsein in der folgerichtigen Entwicklung zum Marxismus-Leninismus, dargestellt an den frühen Dramen und ihren Quellen – so etwa könnte der Untertitel heißen. Schumachers Untersuchung beansprucht, marxistische Literaturwissenschaft zu sein und zwar, was die Aufnahme der Dissertation in die genannte Buchreihe bestätigt, in exemplarischem Sinne verstanden.

Es sei gleich gesagt: Schumacher vertritt seine politische Position konsequent. Unter ihrem Aspekt poetische Aussagen Brechts als »richtig« bzw. »falsch« (u. a. 351) zu beurteilen, erscheint ihm selbstverständlich.

Es ist diese unvermittelte Bezugnahme auf den politischen Standort der Bühnenwerke, des Autors Brecht, die den Verfasser, dem Kunstwerk selbst nurmehr dokumentarischen Stellenwert zubilligend, auf historische Entstehungslage und politische Wirksamkeit der einzelnen Werke als den legitimen Bereich seiner Untersuchung verweist. Und hier – aufgezogen an der Frage, inwieweit Brecht die jeweilige politische Situation »noch nicht« bzw. »schon« erfaßt – gewinnt Schumachers Arbeit ihren Wert in der Eindringlichkeit, mit der er, gestützt auf eine gründliche Kenntnis der marxistischen Theorie, seine Analysen vornimmt.

In elf Kapiteln, die die Hauptwerke (bis 1933) erschließen, zeigt Schumacher den Werdegang des seiner Herkunft nach bürgerlichen Dichters vom provozierenden höhnischen Anarchisten der 'Baal'-Zeit über den experimentierenden Verfasser der Lehrstücke (»Umfunktionierung der Kunst in eine pädagogische Disziplin«) bis zum »Beherrscher der historisch-materialistischen Dialektik« in der Dramatisierung der Gorkischen 'Mutter'. Zwei weitere Kapitel befassen sich mit allgemeinen literarhistorischen bzw. dramaturgischen Fragen: dem Expressionismus und dem epischen Theater[1]).

Einen »Fortschritt« liest Schumacher an dem zunehmenden Verständnis sowie der künstlerischen Anpassung Brechts (Schumacher spricht von der zunehmenden »Konkretisierung des epischen Theaters«) gegenüber der »Klassenkampflage des Proletariats« ab. Deren historische Bedingungen, vor allem die politisch-gesellschaftliche Lage der Weimarer Zeit, erfahren dann auch weitläufige Analysen. Ihre Ergebnisse waren für die Auswahl der Quellen zur Entstehung und Wirkung der einzelnen Werke richtungweisend. In einem umfangreichen Apparat hat Schumacher den interessantesten Teil seiner Quellen gesammelt, darunter schwer zugängliche oder in öffentlichen Bibliotheken nicht mehr auffindbare Zeugnisse aus dem publizistischen Schrifttum der 20er Jahre.

Über die innere Folgerichtigkeit von Brechts politisch-ideologischer Entwicklung mit einem »Dialektiker« formal rechten zu wollen, ist müßig. Dagegen bleibt auf

[1]) Ein drittes Kapitel behandelt das kaum untersuchte Verhältnis von Agitprop-Theater und Arbeiterbühne, wurde aber vom damaligen 'Amt für Literatur' nicht zum Druck freigegeben. Als Nachtrag mittlerweile in der Zs. 'Aufbau', 3/1956, (Ost-)Berlin, erschienen.

einige fragwürdige Konsequenzen hinzuweisen, die eine solche primär politisch-pragmatische Fragestellung gegenüber Kunstwerken in dem Augenblick nach sich zieht, wo von dem politisch-dokumentarischen Aussagewert der Werke her – wiederum unvermittelt, d. h. ohne die ästhetische Aussage-Brechung zu berücksichtigen – literarhistorische Zusammenhänge abgeleitet bzw. kunstpolitisch wünschenswerte dramaturgische Grundelemente (z. B. der »positive Held«) herausgelesen werden.

Der Leser fragt sich: Warum hat (darf) Brecht mit dem Expressionismus außer ein paar sprachlichen »Floskeln« nichts gemeinsam (haben)? Etwa weil Lukács, dessen literarhistorischer Konzeption[2]) der Autor im wesentlichen folgt, seine Leitsätze von der »Ablenkungsideologie der USPD«, von der »Literatur der relativen Stabilisierung« aufstellte (ohne allerdings bis heute nachweislich an das literarische Phänomen des Expressionismus überhaupt herangekommen zu sein)? Wieso hatte Brecht, bühnentechnische Mittel ausgenommen, nichts mit Piscator gemeinsam? Nichts mit dem Proletkult?

Warum macht sich Schumacher – im Fall Piscator – zum kritiklosen Sprecher einer pro-domo-Gesinnung? Weil sich im Hause Brechts an Piscator die Geister scheiden? Mögen sie das tun! Aber Aufgabe Schumachers wäre es gewesen, den Tatsachen zu ihrem Recht zu verhelfen, nicht dagegen die Mitarbeit Brechts und seiner Freunde (u. a. Hanns Eisler, Ernst Busch) an Piscators »Proletarischem Theater« bzw. am »Theater am Nollendorfplatz«, u. a. Brechts dort zur Uraufführung angekündigtes Stück 'Der Weizen' unerwähnt zu lassen und statt dessen seitenlang gegen den »kleinbürgerlich radikalen« (125) »Sektierer« Piscator (140) zu polemisieren, der (»kapitalistischer Taktik« folgend) dem Berliner Proletariat die Gelegenheit gegeben habe, seine »negativen Komplexe abzureagieren« (129),»Ausflucht in die Suggestion zu suchen« (136).

Ein Streit um die Urheberschaft der »nichtaristotelischen Dramatik«, des modernen epischen Theaters? Warum stempelt der Autor Piscator »in allen wesentlichen Punkten« zum sowjetischen Epigonen (130), ohne zu berichten, was Brecht der sowjetischen Revolutionsdramatik verdankt? Der Proletkult wird im Sinne von »direkter Aktion« plakettiert – Schumacher ignoriert seine historische Bedeutung oder kennt sie nicht – und durch die Folgerung, daß sich eine derartige gesellschaftliche Umfunktionierung von Kunst notwendig der künstlerischen Gestaltungsmittel begebe, wird Brecht aus diesem Zusammenhang herausmanövriert (126f.). Man gewinnt den Eindruck, als ob hier offiziell (durch Lunatscharski, Lenin, Shdanov) abgelehnte Kunstrichtungen allzu sorgsam gemieden würden.

In seinem Kapitel über Brechts Theorie des epischen Theaters geht Schumacher auf die Geschichte der gattungsmäßigen Mischformen ein (Brecht erhält auf diese Weise eine erlauchte Ahnenreihe: Shakespeare, Lessing, Goethe, Schiller, Grabbe, Büchner, Keller, Wagner) und charakterisiert den Einbruch des Epischen in den dramatischen Bereich als den Einbruch des gesellschaftlichen Bewußtseins. Brechts Verdienst sei es nun, dieses gesellschaftliche Moment methodisch zu strenger historischer Relevanz ausgebildet zu haben. Der entscheidende, pädagogische Impuls in Brechts Dramaturgie kehrt in der Schumacherschen Begründung des epischen Theaters wieder: die einzig »wirkliche Rechtfertigung der Episierung« sei nämlich, »das selbsttätige Individuum« aus seiner »passiven Funktionalität« zu befreien (»Aufgabe der Illusion zugunsten der Diskutierbarkeit« beim Publikum), wobei verstärkte gesellschaftliche Integration und potentielle Totalität des Indi-

[2]) Georg Lukács, Schicksalswende, 1947, S. 203 ff.

viduums als die Charakteristika unseres modernen wissenschaftlichen Zeitalters angeführt werden (176ff.). Durch die vom Verfasser auffallend unterstrichene aktive Rolle des Individuums als des subjektiven Faktors im Geschichtsprozeß rückt, dramaturgisch gesehen, der »handelnde Mensch«, der Held des Brechtschen Dramas, scheinbar wieder in seine alte klassische Position. Leider unterläßt es der Autor, die fällige Auseinandersetzung mit der Aristotelischen Poetik vorzunehmen sowie die pädagogische Dialektik Brechts von anderen Formen des modernen epischen Theaters explizite abzuheben, verharrt auch unkritisch gegenüber der problematischen Personalunion Brechts als Theoretiker, Stückeschreiber und Regisseur.

Schumachers Arbeit ist, nach einer Fülle von durchweg wenig ergiebigen Brecht-Polemiken, der erste ernsthafte Vorstoß zu einer Brecht-Forschung. Zu Brechts politischer Entwicklung in den Jahren 1918–1933 wird sich im Zusammenhang mit seinen Stücken kaum Nennenswertes hinzufügen lassen, während man von dem umfangreichen Nachlaß des Dichters gewiß differenziertere Aufschlüsse erwarten darf. Was aber bei aller informationsreichen Materialsammlung, bei der unbestrittenen Qualität der Anregungen vernachlässigt bleibt – und das ist der entscheidende Einwand gegen Schumachers Buch (resp. seinen literaturwissenschaftlichen Anspruch) – ist der Dichter Brecht, sind die literarischen und dramatischen, also spezifisch künstlerischen Probleme seines bewegten politisch-ideologischen Werdegangs. Es hätte uns interessiert, was die bestimmte Art des In-Szene-Setzens (Regie) auf Grund kalkulierter Wirkung nun vom Dichter Brecht erforderte: für den Szenenbau, Handlungsführung und -transport, Positivität der Hauptgestalten etc. Im engeren Bereich der Sprache: ihre Entwicklung zu epigrammatischer Kürze, Satire und Volkstümlichkeit als Stilmittel, die Sprache im Verhältnis zu den wechselnden dramatischen Ebenen, die Rollenfunktion der Sprache usw. Statt dessen existiert für Schumacher Sprache (ähnlich Gestus) überwiegend nur als poetisch unreflektiertes »Werkzeug der Verständigung« (Stalin) (195). Dieser im marxistischen Denkbereich verbreitete Irrtum eines mißverstandenen Rationalismus versperrte dem Autor schlechthin den Zugang zu entscheidenden Formfragen.

Wieder einmal bestätigt eine solche Untersuchung, daß die sogenannte marxistische Literaturwissenschaft sich nicht über die Fragestellung einer reinen Literatursoziologie hinaus entwickelt hat, es sei denn, man wolle in der marxistisch-leninistischen Fixierung des zugrunde liegenden Geschichtsbildes einen »Fortschritt« sehen.

Berlin-Charlottenburg *Hildegard Brenner*

Eingesandte Bücher

Bibliographie der deutschen Bibliographien. Jahresverzeichnis der selbständig erschienenen und der in deutschsprachigen Büchern und Zeitschriften enthaltenen versteckten Bibliographien. Bearbeitet von der Deutschen Bücherei. Jg 1: Berichtszeit 1954. Leipzig: VEB Verlag für Buch- und Bibliothekswesen 1957. (140 S. 4°) Halbleinen DM 16.40

Kleines literarisches Lexikon. 2., völlig erneuerte Aufl. Hrsg. v. Wolfgang Kayser. (Sammlung Dalp. Bd 15–17.) Bern: A. Francke 1958. (608 S. kl. 8°) Leinen DM 13.40

Verzeichnis der im Entstehen begriffenen Dissertationen aus dem Gebiete der deutschen Sprache und Literatur. Liste I. Stand vom 28. 2. 1958. Berlin-Dahlem: Germanisches Seminar der FU 1958. (46 S. gr. 4°) DM –.80

*

Horacek, Blanka: Kleine historische Lautlehre des Deutschen. Wien: Wilh. Braumüller 1958. (104 S. 8°) DM 5.–

Newald, Richard, u. Ristow, Brigitte: Sachwörterbuch zur deutschen Philologie. Lahr: M. Schauenburg 1954. (144 S. 8°) Karton. DM 4.80

Stahlmann, Hans: Neues deutsches Sprachwerk. Ein Sprachlehr- und Arbeitsbuch. Unterstufe II. Teil. Mit 15 Abb. München: Bayerischer Schulbuch-Verlag 1958. (80 S. gr. 8°) Karton. mit Leinenrücken DM 3.40

Wirl, Julius: Grundsätzliches zur Problematik des Dolmetschens und des Übersetzens. Wien: Wilhelm Braumüller 1958. (49 S. 8°) Karton. DM 6.80

*

Lesky, Albin: Geschichte der griechischen Literatur. Lfrg 8/9. Bern: A. Francke. 1958 (S. 449–576, gr. 8°) DM 9.20

*

Becher, Johannes R.: Das poetische Prinzip. Mit einem Anhang: Philosophie des Sonetts oder kleine Sonettlehre und »Ein wenig über vier Seiten . . .«. Berlin: Aufbau-Verlag 1957. (464 S. 8°) Leinen DM 12.–

Beiträge zur deutschen und nordischen Literatur. Festgabe für Leopold Magon. Hrsg. v. Hans Werner Seifert. (Deutsche Akademie der Wissenschaften zu Berlin. Veröffentlichungen des Instituts für deutsche Sprache und Literatur. 11.) Berlin: Akademie-Verlag 1958. (405 S., 1 Taf. gr. 8°) Karton. DM 48.–

Büse, Kunigunde: Das Marienbild in der deutschen Barockdichtung. Düsseldorf: Michael Triltsch Verlag 1956. (211 S. 8°) Karton. DM 8.50

Edschmid, Kasimir: Frühe Manifeste. Epochen des Expressionismus. (die mainzer reihe. Bd 9: Dokumentar-Veröffentlichungen, Bd 1.) Hamburg: Christian Wegner 1957. (138 S. 8°) Leinen DM 6.80

Fechter, Paul: Das europäische Drama. Geist und Kultur im Spiegel des Theaters. Bd 1: Vom Barock zum Naturalismus. Bd 2: Vom Naturalismus zum Expressionismus. Mannheim: Bibliographisches Institut 1956/57. (511 u. 558 S. mit je 12 Taf. gr. 8°); Bd 3: Das Drama des XX. Jahrhunderts, erscheint 1958. Leinen je Bd DM 24.–, Subskriptionspreis DM 19.80

Jahrbuch der Deutschen Bibliotheken. Hrsg. v. Verein Deutscher Bibliothekare. Jg 37. Wiesbaden: Otto Harrassowitz 1957. (VIII, 466 S. 8°) Leinen DM 28.–

Lockemann, Fritz: Gestalt und Wandlungen der deutschen Novelle. Geschichte einer literarischen Gattung im neunzehnten und zwanzigsten Jahrhundert. München: Max Hueber 1957. (391 S. 8°) Leinen DM 14.80

Lübbering, Anton: »Für Klopstock.« Ein Gedichtband des Göttinger »Hains«, 1773. Nach der Handschrift im Hamburger Klopstock-Nachlaß zum erstenmal hrsg., mit Nachwort u. Anmerkungen versehen. Tübingen: Max Niemeyer 1957. (191 S. mit 6 Sihouetten, 1 Taf., gr. 8°) Karton. DM 14.–

Rothacker, Erich: Die dogmatische Denkform in den Geisteswissenschaften und das Problem des Historismus. (Akademie der Wissenschaften und der Literatur. Geistes- u. sozialwissenschaftl. Klasse. Jg 1954, Nr 6.) Wiesbaden: Franz Steiner 1954. (61 S. gr. 8°) DM 4.80

Wutz, Herbert: Zur Theorie der literarischen Wertung. Kritik vorliegender Theorien und Versuch einer Grundlegung. (Neue geisteswissenschaftl. Studien. Bd 1.) Tübingen: Hopfer-Verlag 1957. (191 S. 8°) Karton. DM 9.80

*

Baesecke. – Wüstling, Gertraud: Georg Baesecke. Verzeichnis seiner sämtlichen Veröffentlichungen. Leipzig: Otto Harrassowitz 1952. (38 S., 1 Taf. 8°) Kart. DM –.50

Burkhard, Werner: Kleines althochdeutsches Lesebuch. 2. Aufl. (Altdeutsche Übungstexte. Bd 2.) Bern: A. Francke 1956. (80 S. 8°) Karton. DM 3.50

Lange, Wolfgang: Christliche Skaldendichtung. (Kleine Vandenhoeck-Reihe. 54.) Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1958. (74 S. 8°) Kart. DM 2.40

Ders.: Studien zur christlichen Dichtung der Nordgermanen. 1000–1200. (Palaestra. Bd 222.) Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1958. (303 S. gr. 8°) DM 30.–

Naumann, Hans, u. Betz, Werner: Althochdeutsches Elementarbuch. Grammatik u. Texte. 2., verbess. u. vermehrte Aufl. (Sammlung Göschen. Bd 1111.) Berlin: de Gruyter & Co. 1954. (156 S. kl. 8°) Karton. DM 2.40

Prudentius. With an English Translat. by H. J. Thompson. 2 Vol. (In: The Loeb Classical Library. 387, 388.) London: W. Heinemann / Cambridge, USA: Harvard University Press 1949/53. (XVII, 401; V, 386 S. kl. 8°) Leinen 1/4/4

Rupp, Heinz: Deutsche Religiöse Dichtungen des 11. u. 12. Jhdts. Untersuchungen u. Interpretationen. Freiburg i. Br.: Verlag Herder 1958. (XIII, 325 S. 8°) Karton. DM 16.–

Troubadours. – Leben und Lieder der provenzalischen Troubadours in Auswahl dargeboten von Erhard Lommatzsch. I: Minnelieder. Mit einem musikalischen Anhang von Friedrich Gennrich. Berlin: Akademie-Verlag 1957. (XV, 164 S. gr. 8°) Leinen DM 29.–

Das Waltharilied und die Waldere Bruchstücke. Übertr., eingel. u. erläut. v. Felix Genzmer. (Univ. Bibl. Nr 4174.) Stuttgart: Reclam 1957. (54 S. kl. 8°) DM –.60

*

Dante Alighieri: Die göttliche Komödie. Übersetzt von Hermann Gmelin. Kommentar. Tl III: Das Paradies. Stuttgart: Ernst Klett Verlag 1957. (628 S. 8°) Leinen DM 29.50

— Goetz, Walter: Dante. Ges. Aufsätze. (Münchner Romanist. Arbeiten. H. XIII.) München: Max Hueber Verlag 1958. (160 S., 19 Taf. gr. 8°) Karton. DM 12.80

*

Benn. – Grimm, Reinhold: Gottfried Benn. Die farbliche Chiffre in der Dichtung. (Erlanger Beiträge zur Sprach- und Kunstwissenschaft. Bd I.) Nürnberg: Verlag Hans Carl 1958. (86 S. gr. 8°) DM 9.50

Dryden. – Bleuler, Werner: Das Heroische Drama John Drydens als Experiment dekorativer Formkunst. (Schweizer Anglist. Arbeiten. Bd 45.) Bern: A. Francke 1957. (115 S. gr. 8°) Karton. DM 10.–

Goethe und Reinhard: Briefwechsel in den Jahren 1807 bis 1832. Mit einer Vorrede des Kanzlers Friedrich von Müller. [Dünndruckausgabe.] Wiesbaden: Insel-Verlag 1957. (618 S. kl. 8°) Leinen DM 18.–

— Goethe. NF des Jahrbuchs der Goethe-Gesellschaft. Hrsg. v. Andreas B. Wachsmuth. Bd 19: 1957. Weimar: Herm. Böhlaus Nf. 1957. (XI, 330, 18 S., 6 Taf., 1 Farbtaf., gr. 8°) Karton. DM 16.–

— Geerdt, Hans Jürgen: Goethes Roman »Die Wahlverwandtschaften«. Eine Analyse seiner künstlerischen Struktur, seiner historischen Bezogenheiten und seines Ideengehaltes. (Beiträge zur deutschen Klassik. Abhandlungen, Bd 6.) Weimar: Arion Verlag 1958. (22 S. gr. 8°) Leinen DM 16.–

— Lepinte, Christian: Goethe et l'Occultisme. (Publications de la Faculté des Lettres de l'Université de Strasbourg. Fasc. 134.) Paris: Société d'Edition Les Belles Lettres 1957. (XII, 180 S. gr. 8°)

— Merker, Erna: Wörterbuch zu Goethes Werther. Unter Mitarbeit von Johanna Graefe und Fritz Merbach. Lfrg 1. Berlin: Akademie-Verlag 1958. (96 Sp. gr. 4°) DM 10.–

— Pehnt, Wolfgang: Zeiterlebnis und Zeitdeutung in Goethes Lyrik. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1958. (V, 153 S. 8°) Karton. DM 10.–

Hoffmann. – von Planta, Urs Oland: E. T. A. Hoffmanns Märchen »Das fremde Kind«. Bern: Francke 1958. (125 S. 8°) Karton. DM 12.–

Hutten. – Benzing, Josef: Ulrich von Hutten und seine Drucker. Eine Bibliographie der Schriften Huttens im 16. Jahrhundert mit Beiträgen von Heinrich Grimm. (Beiträge zum Buch- und Bibliothekswesen. Bd 6.) Wiesbaden: Otto Harrassowitz 1956. (XV, 160 S. gr. 8°) Karton. DM 26.–

Kafka. – Hemmerle, Rudolf: Franz Kafka. Eine Bibliographie. München: Verlag Robert Lerche 1958. (140 S. 8°) DM 9.–

Langgässer. – Behrsing, Gert: Erzählform und Weltschau der Elisabeth Langgässer. München: Montana Verlag 1957. (V, 145 S. 8°)

Lawrence. – Heß, Elisabeth: Die Naturbetrachtung im Prosawerk von D. H. Lawrence. (Schweizer Anglist. Arbeiten. Bd 44.) Bern: A. Francke 1957. (115 S. gr. 8°) Karton. DM 10.–

Lenau. – Martens, Wolfgang: Bild und Motiv im Weltschmerz. Studien zur Dichtung Lenaus. (Literatur und Leben. NF, Bd 4.) Köln: Böhlau Verlag 1957. (VI, 190 S. gr. 8°) Karton. DM 12.80

Lewis. – Guthke, Karl S.: Englische Vorromantik und deutscher Sturm und Drang. M. G. Lewis' Stellung in der Geschichte der deutsch-englischen Literaturbeziehungen. (Palaestra. Bd 223.) Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1958. (231 S. gr. 8°) DM 24.80

Meyer. – Wiesmann, Louis: Conrad Ferdinand Meyer. Der Dichter des Todes und der Maske. (Basler Studien. H. 19.) Bern: Francke 1958. (286 S. gr. 8°) Karton. DM 18.–

Racine. – Weinrich, Harald: Tragische und komische Elemente in Racines »Andromaque«. Eine Interpretation. (Forschungen zur romanischen Philologie. H. 3.) Münster: Aschendorff 1958. (18 S. gr. 8°) DM 1.90

Rilke. – Singer, Herbert: Rilke und Hölderlin. (Literatur und Leben. NF, Bd 3.) Köln: Böhlau Verlag 1957. (VII, 178 S. gr. 8°) Karton. DM 12.80

Schiller. Ein Verzeichnis der neueren und der wichtigsten älteren Ausgaben, Biographien, Würdigungen und Inszenierungen mit Einführung in Schillers Hauptwerke. Bearbeitet von einem Kollektiv der Berliner Stadtbibliothek. Abgeschlossen: Nov. 1955. Leipzig: VEB Verlag für Buch- und Bibliothekswesen 1955. (115 S. 8°) DM 2.90

Schröder. – Krummacher, Hans-Henrik: Rudolf Alexander Schröder. Sonderausstellung zum 80. Geburtstag Marbach: Schiller-Nationalmuseum 1958. (50 S., 8 S. Abb. 8°) Karton. DM 1.50

Shakespeare. – Arnold, Paul: Esoterik im Werke Shakespeares. [Ésotérisme de Shakespeare. 1957.] Aus d. Französ. von Marie Mankiewicz. Berlin: Karl H. Henssel Verlag 1958. (268 S. 8°) Leinen DM 19.80

Thoma. – Brehm, Friedl: Zehn haben neun Meinungen. Kritik u. Kritiker bei Ludwig Thoma. Feldafing: Verlag Friedl Brehm 1958. (15 S. 8°) Karton. DM 1.70

Vega. – Müller-Bochat, Eberhard: Lope de Vega und die italienische Dichtung. (Akademie der Wissenschaften und der Literatur. Geistes- u. sozialwissenschaftl. Klasse. Jg 1956, Nr 12.) Wiesbaden: Franz Steiner 1957. (158 S, gr. 8°) DM 11.40

*

Die Apokryphen Schriften zum Neuen Testament. Übers. u. erläut. v. Wilhelm Michaelis. (Sammlung Dieterich. Bd 129.) Bremen: Carl Schünemann Verlag 1956. (XXIV, 484 S. kl. 8°) Leinen DM 13.80

Ernst Blochs Revision des Marxismus. Kritische Auseinandersetzungen marxistischer Wissenschaftler mit der Blochschen Philosophie. Berlin: VEB Deutscher Verlag der Wissenschaften 1957. (352 S. 8°) DM 6.40

Hamann, Johann Georg: Sämtliche Werke. Bd VI: Der Schlüssel. 1750–1788. Historisch-kritische Ausgabe von Josef Nadler. Wien: Thomas-Morus-Presse im Verlag Herder 1957. (XXI, 431 S. gr. 8°) Leinen DM 44.–

Humboldt. – Leroux, Robert: L'Anthropologie comparée de Guillaume de Humboldt. (Publications de la Faculté des Lettres de l'Université de Strasbourg Fasc. 135.) Paris: Les Belles Lettres 1958. (71 S. gr. 8°)

Jaspers, Karl: Philosophie und Welt. Reden und Aufsätze. München: R. Piper & Co. 1958. (404 S. 8°) Karton. DM 9.80, Leinen DM 11.80

Margolius, Hans: Aphorismen zur Ethik. Heidelberg: Verlag Lambert Schneider 1957. (103 S. kl. 8°) Leinen DM 7.50

Nietzsche. – Schlechta, Karl: Der Fall Nietzsche. Aufsätze u. Vorträge. München: Carl Hanser Verlag 1958. (116 S. 8°) Karton. DM 4.80

Rudolf, Rainer: Ars moriendi. Von der Kunst des heilsamen Lebens und Sterbens. (Forschungen zur Volkskunde. Bd 39.) Köln: Böhlau-Verlag 1957. (XXIII, 145 S., 8 Taf. gr. 8°) DM 14.80, Leinen DM 16.80

Topitsch, Ernst: Vom Ursprung und Ende der Metaphysik. Eine Studie zur Weltanschauungskritik. Wien: Springer-Verlag 1958. (IV, 320 S. gr. 8°) Leinen DM 26.–

*

Gregorovius. – Kampf, Waldemar: Entstehung, Aufnahme und Wirkung der »Geschichte der Stadt Rom im Mittelalter«. (Sonderdruck aus Ferd. Gregorovius »Geschichte der Stadt Rom im Mittelalter«, neu hrsg. v. Waldemar Kampf, Bd III.) Darmstadt: H. Gentner 1957. (S. 741–788, gr. 8°)

Jankun, Herbert: Die Frühgeschichte. Vom Ausgang der Völkerwanderung bis zum Ende der Wikingerzeit. Lfrg 1–3. (Geschichte Schleswig-Holsteins. Bd 3.) Neumünster: Karl Wachholtz 1955/56/57. (VII, 254, VIII S. gr. 4°) DM 24.–

Jung, Kurt M.: Weltgeschichte, die uns angeht. Mit 20 farb. Schaubildern, 21 Karten im Text u. Geschichtstabellen jeder Epoche. Berlin: Safari-Verlag 1955. (687 S. gr. 8°) Leinen DM 19.80

Kaegi, Werner: Chronica Mundi. Grundformen der Geschichtsschreibung seit dem Mittelalter. (Christ heute. Reihe 3, Bdchen 6.) Einsiedeln: Johannes Verlag 1954. (90 S. 8°)

Lehmann, Paul: Zu Hrabanus Maurus und Fulda und Register zu VII–IX. Mit 2 Taf. (Bayer. Akademie der Wissenschaften, Philosoph.-histor. Klasse. Sitzungsberichte: Jg 1950, H. 9 = Mitteilungen aus Handschriften. IX.) München: C. H. Beck 1951. (32 S., 2 Taf. 8°) DM 3.50

Michel, Anton: Die Ecbasis cuiusdam captivi per tropologiam, ein Werk Humberts, des späteren Kardinals von Silva Candida. (Bayer. Akademie der Wissenschaften, Philosoph.-histor. Klasse. Sitzungsberichte: Jg 1957, H. 1.) München: C. H. Beck 1957. (55 S. 8°) DM 5.50

Ploetz, Karl: Auszug aus der Geschichte. 25., neu bearb. Aufl. Würzburg: A. G. Ploetz-Verlag 1956. (XVIII, 1455 S. 8°) Leinen DM 27.50

Rößler, Helmuth, u. Franz, Günther: Sachwörterbuch zur deutschen Geschichte. Unter Mitarbeit von Willy Hoppe u. a. Fachgelehrten. Lfrg 8/9 (Schluß). München: R. Oldenbourg 1958. (XL S., S. 1121–1472, gr. 8°) DM 34.–; Gesamtband Leinen DM 148.–

Uhlirz, Mathilde: Die älteste Lebensbeschreibung des heiligen Adalbert. (Historische Kommission der Bayer. Akademie der Wissenschaften. Schrift 1.) Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1957. (92 S. gr. 8°) DM 2.40

Wahl, Rudolf: Die Deutschen. Eine Historie. 2. Aufl. München: F. Bruckmann 1954. (666 S., 16 Taf. u. 3 Kten, 8°) Leinen DM 6.80

*

Arens, Fritz Viktor: Die Inschriften der Stadt Mainz von frühmittelalterlicher Zeit bis 1650. Ges. u. bearb. auf Grund der Vorarbeiten von Konrad F. Bauer. Mit 300 Abb. u. 4 Plänen. (Die Deutschen Inschriften. Bd 2 = Heidelberger Reihe. Bd 2.) Stuttgart: Alfred Druckenmüller Verlag 1958. (71, 743 S. gr. 4°) Leinen DM 175.–

*

Mayer, Ludwig K.: Die Musik des 20. Jahrhunderts. Wunsiedel: Leitner & Co 1956. (176 S. 8°) Halbleinen DM 5.80

GOETHE BRIEFE

Herausgegeben von Rudolf Bach, mit einem Nachwort von Hans Heinrich Borcherdt. 1304 Seiten. In Leinen 26.– DM, Ganzleder 36.– DM. – »Die Stufen von Goethes Leben, das naturhafte Wachstum vom jugendlichen Ungestüm über die Besonnenheit der Mannesjahre bis zur geheimnisreichen Weisheit des Alters, sie werden überschaubar und deutlich vor allem dem Leser der Briefe. Doch wem waren die noch zugänglich? In der bis heute maßgebenden kritischen Goethe-Ausgabe umfassen die mehr als 13000 überlieferten Briefe allein 49 Bände. Was man seit langem entbehrte, war eine Auswahl, die nicht zu umfangreich für den Laien und nicht zu knapp für den Liebhaber ist. Rudolf Bach war, als er starb, damit beschäftigt, diese längst fällige Auswahl zusammenzustellen. Von dem Münchner Professor Hans Heinrich Borcherdt mit einem sachkundigen Nachwort versehen, ist sie jetzt erschienen. Sie enthält 1262 Briefe – dazu etwa 100 Schreiben an Goethe – und umfaßt nicht nur die oft zusammengestellten *schönsten* Briefe Goethes, sie bietet nicht nur das Wichtigste aus dem bedeutenden Zwiegespräch mit Schiller oder der herzbewegenden Alterskorrespondenz mit Zelter, sondern sie spiegelt wirklich dieses ganze Leben wider, soweit es in Briefen seinen Niederschlag gefunden hat – von der frühesten überlieferten Epistel des 14jährigen Knaben bis zu jenem letzten Schreiben, in dem der Greis, wenige Tage vor dem Tod, Wilhelm von Humboldt zuruft: ‚Verwirrende Lehre zu verwirrtem Handel waltet über der Welt, und ich habe nichts angelegentlicher zu tun, als dasjenige, was an mir ist und geblieben ist, womöglich zu steigern..., wie Sie es, würdiger Freund, auf Ihrer Burg ja auch bewerkstelligen.‘
In allen diesen Briefen, nicht nur in den voll jugendlichen Feuers aufs Papier geworfenen, sondern auch in den später mit geheimrätlicher Förmlichkeit diktierten, vernimmt man voll Bewunderung über alles Zeitgebundene hinweg die innere Wahrhaftigkeit, die unverkünstelte Natürlichkeit. Nichts von literatenhaft eitlem Schielen nach der Wirkung, nichts auf Effekt Zielendes ist darin – ein großer Mensch bringt schreibend sein Wesen zum Ausdruck: Das ist es, was dem sorgfältig edierten, kommentierten und mit Personenregister versehenen Briefband eine so reine und nachhaltige Wirkung verleiht.« Rudolf Goldschmit, Süddeutsche Zeitung

CARL HANSER VERLAG MÜNCHEN

ELSE BUDDEBERG

Rainer Maria Rilke

Eine innere Biographie

1955. XV, 579 Seiten gr. 8°. Leinen DM 33.50

Die Zeitschrift »Hochland« München urteilt in Heft 1/1955: »Neben Angelloz hat Else Buddeberg die Rilkeforschung mit ihrer umfangreichen Monographie über das Leben und die Werke des Dichters, die sie selbst eine ›innere Biographie‹ nennt, bereichert. Die Rilkebiographien hatten bis jetzt sich im wesentlichen auf Teilabschnitte seines Lebens beschränkt oder sich im gefühlsgeladenen Bereich einzelner menschlicher Beziehungen bewegt, als kleine Steinchen des großen Mosaiks der ›Erinnerungen‹ an Rilke, das noch lange nicht vollendet ist. Buddeberg hat den weiter ausholenden Versuch unternommen, das gesamte Leben und Werk nahtlos aneinanderzufügen und so eine innere Einheit aufzuzeigen. Der verschlungene Gang von Rilkes Leben wird genau verfolgt und nicht nur die Ereignisse, sondern auch die weitreichenden Verästelungen in den menschlichen und geistigen Beziehungen werden aufgezeigt. In die Schilderung des Lebensganges ist das Wachstum der einzelnen Werke genau eingetragen und darüber hinaus jeweils eine eigenständige Interpretation versucht, die auch die Ergebnisse der bisherigen Rilkeforschung weitgehend berücksichtigt. *Auf diese Arbeit Buddebergs wird in Zukunft der Literarhistoriker nicht mehr verzichten können.*«

1682

J. B. METZLERSCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG

STUTTGART

ELSE BUDDEBERG

Denken und Dichten des Seins

Heidegger / Rilke

1956. 211 Seiten gr. 8°. Geheftet DM 21.–

H. Kudzsus in »Westfälische Zeitung« Nr. 244/1957:
»Eine Untersuchung, die sich der Herausarbeitung des Verhältnisses zwischen der Heideggerschen Philosophie und der Rilkeschen Dichtung widmet. Das Resultat läßt sich mit einer hier verantwortlichen Vereinfachung dahin formulieren: was der Dichter fühlt, denkt der Philosoph. In beiden kommt ein einheitliches Existenzbewußtsein zum Ausdruck. Das wird von der Verfasserin nicht in allgemeinen Redensarten behauptet, sondern durch detaillierte Analysen bewiesen. Methodisch genießt dabei die Heideggersche Philosophie insofern einen Vorrang, als die von ihr erarbeiteten Strukturen zur Erhellung des existenziellen Sinnes Rilkescher Dichtungen (besonders des Malte, der Elegien und der Sonette) herangezogen werden. Problematik, Entwicklung und Strukturen des Heideggerschen Werkes überschaut die Autorin vollständig und genau, so sehr, daß ihre Darstellung selber in der Terminologie des Philosophen abgefaßt ist.«

Heidegger und die Dichtung

Hölderlin / Rilke

Sonderdruck aus »Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte« *1953. 68 S. gr. 8°. Kart. DM 5.50*

J. B. METZLERSCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG
STUTTGART

Nach Abschluß des vierten Bandes liegt vollständig vor:

DEUTSCHES LITERATUR-LEXIKON

BIOGRAPHISCHES UND BIBLIOGRAPHISCHES HANDBUCH

VON WILHELM KOSCH

Zweite, vollständig neu bearbeitete und stark erweiterte Auflage

Band I: Aachen – Hasenauer / Band II: Hasenberger – Müllner
Band III: Münch – Sparre / Band IV: Spartakus – Zyrl

Gesamtumfang 3568 Seiten. Lexikonformat (17,5 x 25 cm)
Das Werk kann nur gesamthaft bezogen werden

Preise für alle vier Bände zusammen: Leinen DM 338.–
Halbleder DM 378.–

Wilhelm Koschs Literatur-Lexikon, das nun als Gesamtwerk vorliegt, ist ein biographisches und bibliographisches Standardwerk, wie es von der Fachwelt als unübertroffen bezeichnet wird und sich für den Literaturwissenschafter, für Redaktionen und Bibliotheken als unentbehrlich erwiesen hat.

»Ein bibliographisches Standardwerk – ein Werk, wie es keine andere Literatur besitzt.« (*Die Furche*, Wien)

»Der Verfasser bezieht mit Geschick und kritischem Feingefühl Randgebiete (wie Geschichte und Sozialfragen) ein; er komprimiert Lebensläufe zugunsten der bibliographischen Angaben; literarische Besonderheiten werden vom Stichwort her erfaßt. Das Meisterliche ist die von Kosch vollendet geübte Kunst, das Wichtige vom Unwichtigen zu unterscheiden, die Souveränität des echten Gelehrten.« (*Die Neue Zeitung*, München)

Zu beziehen durch jede Buchhandlung

FRANCKE VERLAG BERN

Soeben erscheint:

Kürschners Deutscher Literatur-Kalender 1958

Redaktion Werner Schuder
53. Jahrgang
Oktav. XIV, 958 Seiten. 1958 · Ganzleinen 52,– DM

Im Unterschied zur 52. Ausgabe (1952) mit etwa 6000 Namen werden jetzt fast 10000 Schriftsteller verzeichnet.
Neu ist ein Gedenktagekalender für die Jahre 1958–1962 und ein Verzeichnis der Literaturpreise.

Merker-Stammler

Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte. Begründet von P. Merker und W. Stammler. 2. Aufl., neubearb. und unter redaktioneller Mitarbeit von K. Kanzog sowie unter Mitwirkung zahlreicher Fachgelehrter hrsg. von W. Kohlschmidt und W. Mohr. 3 Bände.
Etwa 25 Lieferungen erscheinen in kurzen Abständen zum Preise von je 9,50 DM
Bereits erschienen: Band I, Lieferung 1–7.

Markwardt

Geschichte der deutschen Poetik. 4 Bände. Groß-Oktav.
1. Band: Barock und Frühaufklärung. Ergänzter Nachdruck.
Etwa 490 Seiten. 1958. In Vorbereitung.
2. Band: Aufklärung, Rokoko, Sturm und Drang.
VIII, 692 Seiten. 1956. Ganzleinen DM 54,–
3. Band: Klassik und Romantik. VIII, 730 Seiten. 1958.
Ganzleinen DM 58,–
(Grundriß der germanischen Philologie 13, 1/2/3)

Maurer-Stroh

Deutsche Wortgeschichte. 2., neubearbeitete Auflage. 2 Bände.
(Voraussichtlich 10 Lieferungen.)
1. Band: Bisher 3 Lieferungen. Je 96 Seiten. 1957/58. Je DM 6,–
(Grundriß der germanischen Philologie 17)

Stammler-Langosch

Die deutsche Literatur des Mittelalters. *Verfasserlexikon.* 5 Bände. Groß-Oktav. 1933/1955. Ganzleinen DM 319,50

Unser Auswahlverzeichnis Sprach- und Literaturwissenschaften erhalten Sie bei Ihrem Buchhändler

---

WALTER DE GRUYTER & CO. BERLIN W 35
vormals G. J. Göschen'sche Verlagshandlung / J. Guttentag, Verlagsbuchhandlung
Georg Reimer / Karl J. Trübner / Veit & Comp.

NEUERSCHEINUNGEN 1958

AUS DEM

ERNST KLETT VERLAG STUTTGART

Walter Höllerer

Zwischen Klassik und Moderne

(Lachen und Weinen in der Dichtung einer Übergangszeit. ca. 506 Seiten. Leinen ca. 24,80 DM) Das Buch interpretiert deutsche Dichtung zwischen Goethes und Heines Tod. Die geläufige Auffassung, daß die deutsche Literatur des 19. Jahrhunderts ohne entscheidende eigene Impulse sei, wird dabei widerlegt. Die Untersuchungen gehen aus von der sprachlichen Gestaltung des Lachens und Weinens, weil kaum in einer anderen Epoche so wie in dieser Zwischenzeit Lachen und Weinen, die äußersten Grenzen menschlichen Verhaltens, als bestimmende Bilder in der Dichtung auftreten.

Armin Müller

Bios und Christentum

(280 Seiten. Leinen 14,80 DM) Armin Müller gehört zu den selten gewordenen Begabungen, die in den verschiedensten Wissensgebieten zu Hause sind, in der Biologie und Medizin, der Theologie und Philosophie. Er greift ein aktuelles geistiges Problem unserer Zeit auf: die Überbrückung der Kluft zwischen Religion und Naturwissenschaft. Der Autor ist Christ, aber er setzt sich mit der Kultur- und Leibfeindlichkeit der evangelischen Theologie auseinander. Er versucht zu zeigen, daß die Welt des Organischen und Anorganischen nicht nur von den starren Gesetzen der Materie beherrscht wird, sondern daß überall Kräfte am Werk sind, die auf Beseelung schließen lassen. So sieht der Autor Zeugnisse der göttlichen Macht im ganzen Naturgeschehen, im Menschenbild und in den verborgenen Zusammenhängen von Krankheit und Gesundheit. Ihm geht es darum, eine neue Ehrfurcht vor den göttlichen Geheimnissen zu wecken.

HENRI-IRÉNÉE MARROU

Geschichte der Erziehung im klassischen Altertum

Herausgegeben von Richard Harder; übersetzt von Charlotte Beumann

Bildteil mit Text von Josef Fink

XIV u. 648 Seiten mit 43 Bildern auf 24 Tafeln. Leinen 46,— DM

„... Marrou hat ein sehr persönliches Buch geschrieben. Zu strittigen Fragen nimmt er von Zeit zu Zeit mit einer kaum verhüllten, glücklicherweise aber durch seinen echt französischen ‚bon sens' beherrschten Leidenschaft Stellung. Er schreibt gut und klar, und die Übersetzung gibt diese Eigenschaft ausgezeichnet wieder. Die Disponierung des Ganzen ist sorgfältig. So wird die Aufmerksamkeit des Lesers dauernd gefesselt: man liest diese mehr als 600 Seiten mit Vergnügen und fast ohne Ermüdung ... Man bewundert die Sicherheit, mit der ein gewaltiger Stoff gemeistert wird. Das Gesamtbild ist so zuverlässig, wie ein lebendiges Bild nur sein kann." *Gnomon, München*

„... Eine Darstellung, die in der Literatur der Gegenwart — auf diesem Gebiete — nichts Vergleichbares hat ... Ein Buch und Meisterwerk, das nicht nur reiche Kenntnis vermittelt, sondern auch praktische Anregungen zu geben vermag."

Deutsche Tagespost, Würzburg

VERLAG KARL ALBER · FREIBURG/MÜNCHEN

Manuskripte sind nur nach vorheriger Anfrage an einen der Herausgeber einzusenden. Für unverlangt eingesandte Manuskripte wird keine Haftung übernommen. Rücksendung erfolgt nur, wenn Rückporto beilag. Der Abdruck von Dissertationen oder Teilen von solchen ist grundsätzlich ausgeschlossen.

Jeder Verfasser erhält von seinem Beitrag 20 unberechnete Sonderdrucke, weitere 30 Sonderdrucke können auf Wunsch gegen Berechnung geliefert werden.

Neu erschienene Bücher aus dem Aufgabenkreis der Deutschen Vierteljahrsschrift und Sonderdrucke sind an die J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart, Kernerstraße 43, zu senden. Sie werden in der Rubrik „Eingesandte Bücher" im jeweils nächsten Heft aufgeführt und, soweit dazu geeignet, in einem der Sammelreferate besprochen. Eine Verpflichtung zur Besprechung besteht nicht.

J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart, Kernerstraße 43, Ruf 9 25 18. Satz und Druck von H. Laupp jr in Tübingen. Erscheint jährlich in 4 Heften von etwa je 10 Bogen. Der Abonnementspreis beträgt je Heft DM 10.50, der Einzelpreis DM 14.—. Bestellungen nimmt jede Buchhandlung entgegen.

Alle Rechte gemäß § 42 des Gesetzes über das Verlagsrecht vom 19. 6. 1901 sowie das der Übersetzung in fremde Sprachen vorbehalten. Ohne Genehmigung des Verlages ist es nicht gestattet, diese Zeitschrift oder Teile derselben auf dem Wege des photomechanischen Nachdrucks, der Fotokopie oder der Mikroverfilmung zu vervielfältigen. Printed in Germany.

Wir weisen besonders auf die Prospekt-Beilagen folgender Verlage hin:
Carl Hanser, Felix Meiner, Fischer-Bücherei, Kösel, Cotta, Artemis, Vandenhoeck & Ruprecht, Michael Triltsch und J. B. Metzler.

(Liegt nur einem Teil der Auflage bei.)

VORSCHAU AUF DIE FOLGENDEN HEFTE

Willi Flemming, Die Fuge als epochales Kompositionsprinzip des deutschen Barocks. – Johannes Hoffmeister, Beitrag zur sogenannten Kantkrise Heinrichs von Kleist. – Wolfgang Iser, The Owl and the Nightingale. Versuch einer formgeschichtlichen Ortsbestimmung. – Ewald Jammers, Die materiellen und geistigen Voraussetzungen der Neumenschrift. – Wolfgang F. Michael, Stoff und Idee im 'Tod in Venedig'. – Walter Naumann, Die Form des Dramas bei Grillparzer und Hofmannsthal. – Josefine Nettesheim, Wissen und Dichtung in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts am Beispiel der geistigen Welt Annettes von Droste-Hülshoff. – Olive Sayce, Der Begriff *edelez herze* im Tristan Gottfrieds von Straßburg. – Wolfgang Schadewaldt, Faustens Grablegung und die 'Achilleis'. – Fritz Schalk, Das Problem der Spanienedeutung. – Franz K. Stanzel, Episches Praeteritum, erlebte Rede, historisches Praesens. – Martin Stern Hofmannsthals verbergendes Enthüllen. – Fritz Tschirch, Kapitelverzahnung und Kapitelrahmung durch das Wort im 'Ackermann aus Böhmen'.

In Aussicht stehen ferner Beiträge von Richard Alewyn, Willy Andreas, Leonhard Beriger, Wolfgang Binder, Paul Böckmann, O. Friedrich Bollnow, August Buck, Herbert Cysarz, Alois Dempf, Melitta Gerhard, Romano Guardini, Willibald Gurlitt, Hermann Kunisch, Victor Lange, August Langen, Friedrich Maurer, Kurt Oppert, Walter Pabst, Rudolf Pfeiffer, Karl Roos, H.-M. Rotermund, Richard Samuel, Georg Scheja, Walter Schirmer, Wieland Schmidt, Levin Ludwig Schücking, Emil Staiger, Paul Stöcklein, Werner Vordtriede, L. A. Willoughby u. a.

FORSCHUNGSREFERATE von Wolfgang Kayser (Lyrik und Vers), Walter Pabst (Epische Formen), Eckehard Catholy (Drama und Theater), Kurt May (Interpretationen), Paul Böckmann (Gesamtdarstellungen der deutschen Literaturgeschichte), Wolfgang Lange (Germanisches Altertum), Heinz Rupp (Althochdeutsche Literatur), Hendricus Spaarnay (Höfisches Epos), Max Wehrli (Minnesang I), Günther Jungbluth (Minnesang II), Anneliese Hofmann (Mittelalterliche Mystik), Erich Trunz (Barockliteratur), Arthur Henkel (Hamann), Benno von Wiese (Schiller), Benno von Wiese (Goethezeit), Walter Müller-Seidel (Romantik), Manfred Windfuhr (Heine), Fritz Martini (Deutsche Literatur im Zeitalter des Realismus), Claude David (Gerhart Hauptmann), Hanna Weischedel (Hofmannsthal), Hans-Egon Hass (Thomas Mann), Richard Brinkmann (Expressionismus), Klaus Wagenbach (Kafka), Hans Schwerte (Stilkonservative moderne Dichter), Ludwig Erich Schmitt (Sprachwissenschaft), Kurt Wais (Vergleichende Literaturwissenschaft und Weltliteratur), Carl Becker (Römische Literatur der augusteischen Zeit), Michael Freund (Zur englischen Geistesgeschichte), Fritz Schalk (Dante), August Buck (Romanische Renaissance), Hans Flasche (Hispanistik), F. W. Müller (Französische Literatur von der Revolution bis zur Gegenwart), Alfred Rammelmeyer (Realistische Literatur der Russen), Erich Angermann (Universalgeschichte und historische Bibliographie), Gerhard Kaiser (Nationalismus), Helmut Beumann (Mittelalterliche Geschichte I), Otto Herding (Mittelalterliche Geschichte II), Stephan Skalweit (Das Zeitalter des Absolutismus), Kurt Goldammer (Religionswissenschaft), Willibald Gurlitt und zahlreiche Mitarbeiter (Musikwissenschaft), Hans Tintelnot (Barock in der bildenden Kunst), Erich Rothacker (Anthropologie, Kultur- und Geschichtsphilosophie), Karlfried Gründer (Neuere Philosophiegeschichte), Odo Marquard (Schelling), Michael Theunissen (Kierkegaard), Odo Marquard (Nietzsche) u. a.